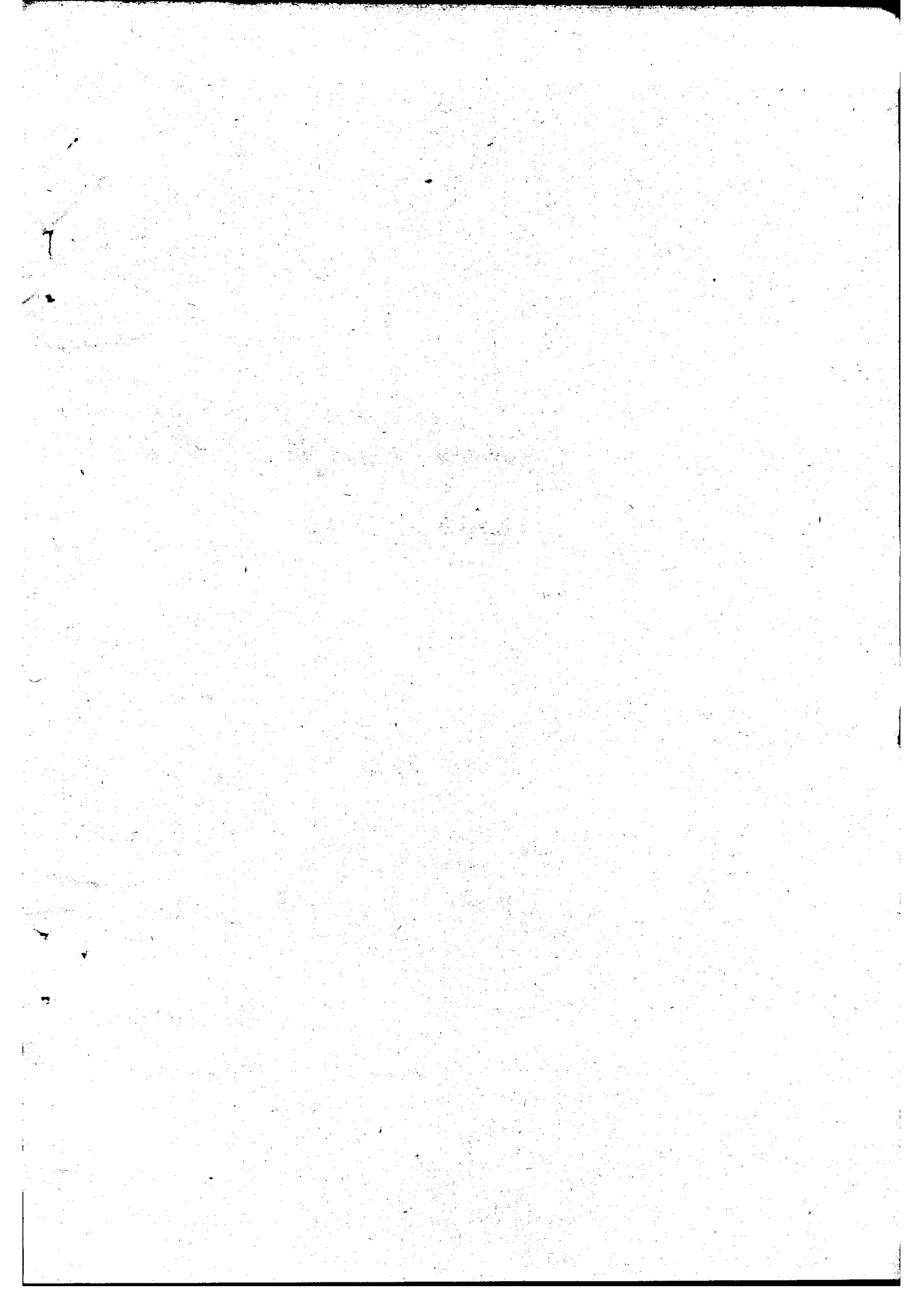
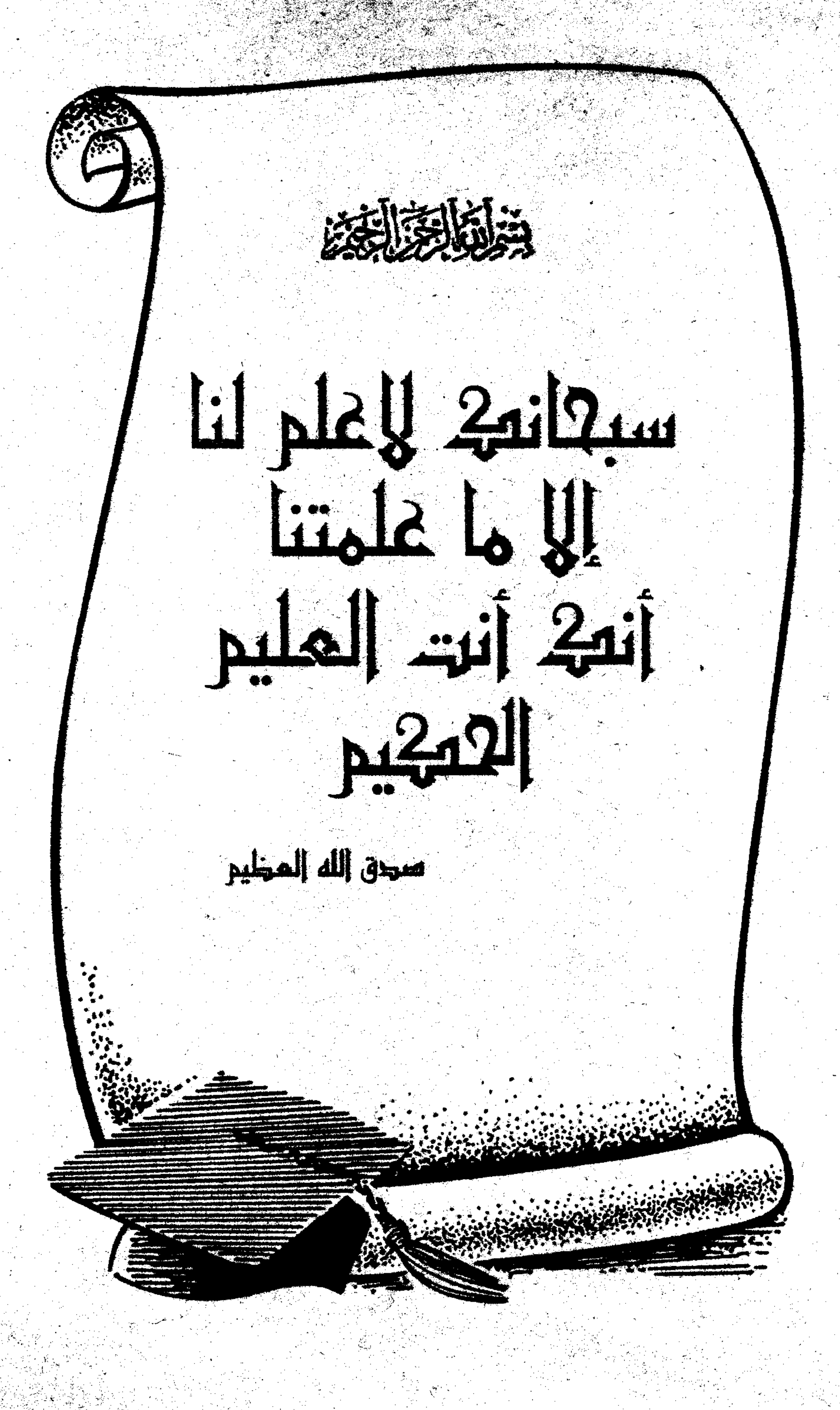
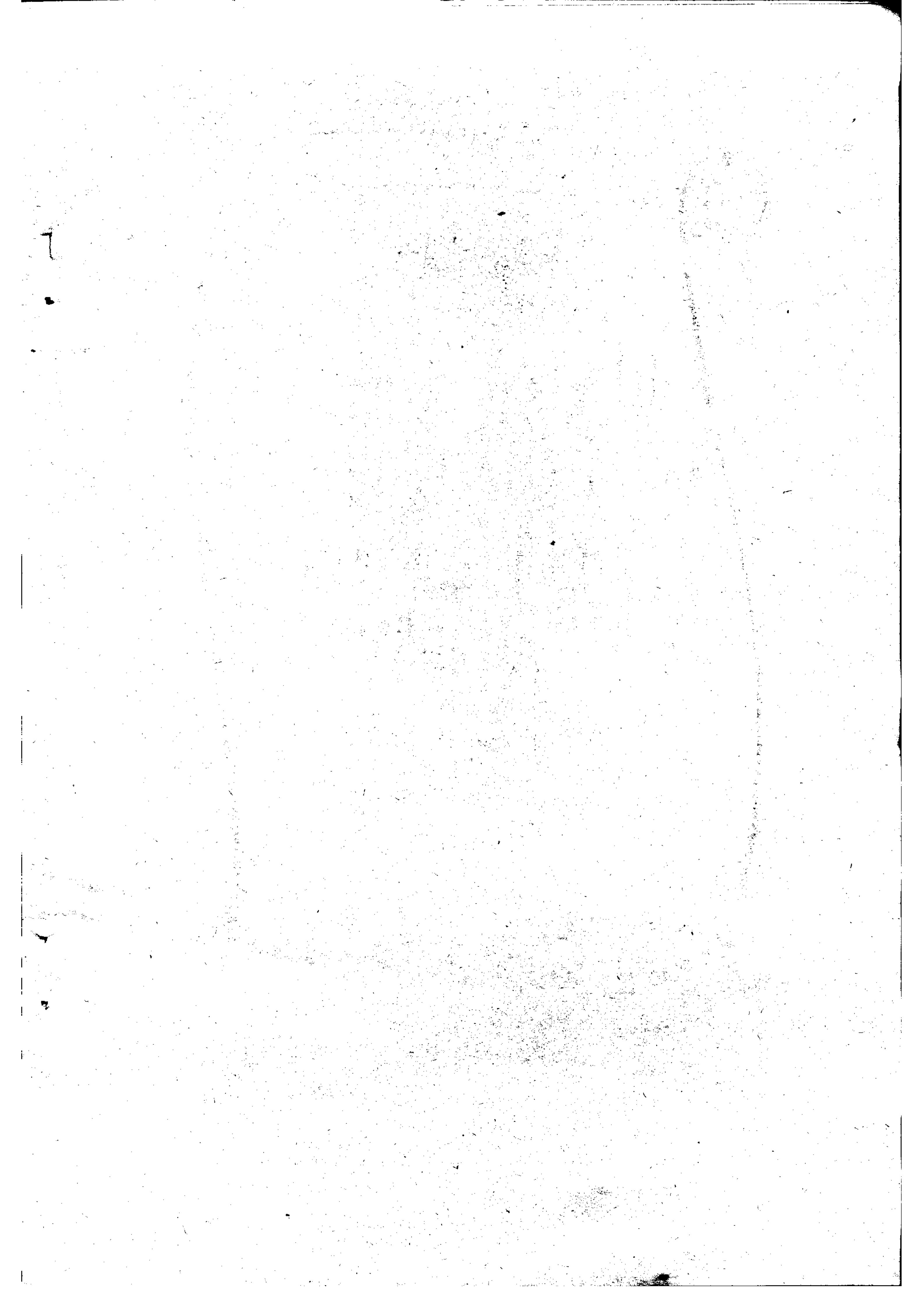
نظريـة الشعـر

رؤية لناقد قديم

الأستاذ الدكتور
أحمد يوسف على
رئيس قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة الزقازيق




بسم الله الرحمن الرحيم
سبحانك لاعلم لنا
إلا ما علمتنا
أنك أنت العليم
الحكيم
صدق الله العظيم



أما قبل

فهذا ـ ياعزيزى القارئ ـ بحث كتبته منذ عشرين عاماً فى مقتبل عمر الشباب، شغلتنى الأيام عنه، فظل مطوياً فى الأدراج عشرين عاماً مضى العمر خلالها خطوات بعيدة على مدارج التجربة والفهم ومراجعة النفس، وتأمل الحياة. وتطورت الحياة نفسها تطورات هائلة على كل المستويات العلمية والسياسية والاقتصادية والثقافية، لعل من أهمها ذوبان الحدود الجغرافية للدول، وظهور حدود جديدة، هى الحدود الثقافية التى يستطيع أن يتحكم فى رسمها وتخطيطها من يملك قنوات الاتصال القوية السريعة فى ظل زلزال الاتصالات المعاصرة، وماترتب على ذلك من انفتاح كل الأسواق لاستقبال الأقوى والأكثر رفاهية من السلع.

هذا التغير الجذرى يفرض إعادة النظر دائماً فيما نفكر وفيما نكتب، والخوف مما نكتب، والاطمئنان إلى صحته وجدواه، وهو خوف يصل فى كثير من الأحيان إلى درجة الشك والقلق الذى قد يمنع أحياناً من ممارسة عادة التفكير ـ دون جدوى ـ وعادة الكتابة.

ومع هذا، فمن أجمل لحظات العمر، ما استطاع الإنسان أن يلتقطه ويسجله على هيئة عمل ما أو فكرة ضلت الطريق فسكنت الأوراق التى أخذت من الأدراج مهداً وثيراً خلدت فيه إلى الراحة أو قل إلى النسيان.وإيقاع الحياة الذى نعيش لاهثين وراءه، وتسرب الزمن من بين أصابعنا، يزيد من خوف الإنسان، كما يزيد من وحدته، ولايبقى فى هذه الوحدة إلا مجموعة من الأوراق التقطت جانباً من الزمن الخاص ـ العمر ـ يعود إليها المرء هارباً من إيقاع زمننا المتسارع طلباً لزمن جميل مضى وتبلور وصار لوحة تمكنك من قراءتها، والتجول خلالها.

هذه الأوراق تحمل بصمات العقل، ووثوب العاطفة وحيويتها يقرأ فيها نفسه، فيرضى عن جانب، ويرفض جوانب أخرى، ويكتشف كيف فكر آنئذ، وكيف دبر وتحمس، وكيف كان الصدق حاديه الأول. عندئذ لايملك المرء إلا أن يبقى هذه الأوراق كما هى، لأنها قيمة عاطفية وعقلية علامة على فترة من العمر نود لو تعود، يعلم مافيها من نقص، ومافيها من لمحات ذكية، ومافيها من جوانب تحتاج الآن فى تقديرى إلى مراجعة ولكن ـ على حد قول أبى حيان ـ «كل مبتدئ شيئاً فقوة البدء فيه تفضى به إلى غاية ذلك الشئ».

من هنا، صارت لهذا البحث مكانته فى نفسى، وهى مكانة نبعت من كونه محطة من محطات العمر. التدخل فى بنيته بالإضافة أو الحذف أو حتى التعديل إهدار لمحارمه، وإخلال بأصول العلاقة بينى وبين ما أكتب. فما يكتبه الإنسان ويفرغ منه ويصبح كائناً ذا وجود مستقل، يكون من العبث تناوله من جديد لأنه حينئذ يكون اقتحاماً وتطاولاً على حرية الآخرين.

لذلك أقدمت على تقديم هذا البحث كما كتبته منذ عشرين عاماً بغض النظر عما أرضاه فيه وما لاأرضاه. إنه بكل مافيه مرآة من مرايا العقل المتعددة المتباينة المتوحدة على مدار العمر. يرى العقل نفسه فى التراث، كما يراها فى حاضره، غير أن للتراث أسره القوى لما له من وجوه عديدة، فكرية وعلمية فلسفية وجمالية.

وتراثنا النقدى الجمالى تراث متعدد الملامح والوجوه، كثير العطاء، تعاقبت عليه الأجيال، وكل جيل حريص على أن يكتشف وجهاً جديداً لم يهتد إليه الجيل السابق، وذلك لتطور منهج البحث وأدواته.

وتكمن أهمية هذا التراث ـ عبر الأجيال ـ فى نوع المساهمة الجادة للجيل الحالى فى الفكر الجمالى المعاصر بشأن الفن وطبيعته ومهمته وأداته، وفيما يتصل بشأن الأدب بوصفه فناً لغوياً ذا ماهية جمالية عامة ينطوى تحتها أنواع أدبية عديدة. ولأن الشعر هو النوع الأدبى السائد فى أدبنا طوال تاريخه الذى استحوذ على جهود المبدعين والنقاد، فإن موضوع هذا البحث يتناول نظرية الشعر متوقفاً عند أحد النقاد العرب ممن عاشوا فى أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجرى، هذا الناقد هو ابن طباطبا العلوى (أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى المتوفى ٣٢٢هـ).

إنه أحد الذين كتبوا فى الاتجاه النظرى لنقد الشعر. كتب فى نظرية الشعر، وطرح بشأنها تصورات فكرية مستفيداً من تيارات الفكر والثقافة فى عصره، وينتمى ـ فى الوقت نفسه ـ إلى الأدباء الذين كان شغلهم الأول الاهتمام بالنص بالشعرى دراية ورواية، فهو شاعر مشهود له بقول الشعر وله ديوان متوسط الحجم جمعه وحققه «جابر الخاقانى» ونشره الاتحاد الوطنى للكتاب بالعراق ، وهو عبارة عن مقطوعات قصيرة وأبيات متفرقة مما تمتلئ به

وكتابه «عيار الشعر» يختلف عما عاصره من كتب، فليس شبيها بكتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، ولاشبيها بكتاب «الورقة» لابن الجراح ويختلف عن الكتب التى لحقته فى القرن الرابع الهجرى مثل «الموازنة» للآمدى و«الوساطة» لعبدالعزيز الجرجانى و«المنصف» لابن وكيع التنيسى و «الصناعتين» لأبى هلال العسكرى.

ويأتى اختلاف «عيار الشعر» عن هذه الكتب من اختلاف الهدف الذى سعى ابن طباطبا إلى تحقيقه. فقد عمل على تحديد المفاهيم والتصورات ولم يقصد إلى الاهتمام بمعالجة جزئيات القصيدة العربية بل اهتم بقضايا كلية عامة تتصل بالفن الشعرى، ولاينفى هذا أنه قد تطرق إلى وقفات جزئية عند بعض الأبيات أو المقطوعات قاصداً من وراء ذلك تأكيد نظريته أو التدليل على صدقها. ولقد أعطى هذا الجهد التطبيقى ميزة بالغة للكتاب فلم يضرب ابن طباطبا فى أوهام التأمل النظرى بقدر ما كان مهموماً بربط ذلك النظر التأملى بالنظر التطبيقى الجاد. كما أن ذلك كشف عن ذوق الناقد فى اختياره لنوعية الأبيات أو المقطوعات التى وظفها للتدليل أو التأكيد، وبالتالى أصبح الفكر النظرى التأملى فى «عيار الشعر» مرتبطاً ارتباطاً كبيراً بالنماذج التطبيقية، وأصبح ما لايكشفه المفهوم النظرى، أو يعجز عن كشفه، يكشفه ويحدده النموذج التطبيقى أو يستنتجه الدارس لهذا الكتاب.

وفى سبيل تحقيق مايهدف إليه ابن طباطبا من «عيار الشعر» لم يعدم الاستفادة الجادة الواعية من الفكر النقدى السابق عليه، خاصة الأعلام أمثال الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وغيرهم. ولعل هذا يشير إلى أن الرجل بمؤلفه كان القمة التى وصل إليها الخط البيانى لتطور الفكر النقدى الجمالى. ويشير إلى تميز «عيار الشعر» والتقائه مع هؤلاء الأعلام ومع مؤلفاتهم من حيث إنهم جميعا نتاج لإطار ثقافى عام واحد له تأثيره العميق فى عقولهم ترجمته أقلامهم، ويبقى لـ «عيار الشعر» تميزه الواضح فى هدفه الذى سعى إلى تحقيقه، ومنهجه الذى سلكه واتجاه صاحبه، وطبيعة القضايا الكلية التى تناولها.

ويمكن القول بأن الكتاب يعكس اهتمام صاحبه بضرورة وضع أسس علم جديد ـ وقتئذ ـ هو علم الشعر يبدو ذلك فى قوله : «فهمت ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب

الذى تتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك والتأنى لتيسير ماعسر منه عليك، وأنا مبين ماسألت عنه، وفاتح مايستغلق عليك منه» عيار الشعر ص١. يحدد هذا العلم القواعد والأصول كما يحدد المفاهيم العامة لنظرية الشعر.

ويبدأ الكتاب بتعريف الشعر تعريفا شكلياً يركز على أهمية الصنعة التى يوضح المؤلف أساليبها وأدواتها منتهيا إلى اعتبار العقل جماع هذه الأدوات. وبما أن العقل ذو أهمية خاصة فى عملية الإبداع إذ يتحرك الخيال تحت مراقبته. ثم يعرض ابن طباطبا لقضية اللفظ والمعنى وصلتها بكتابة الشعر وتقويمه كما يعرض لقضية السرقة ثم يضع معيار القصيدة الجيدة فى اللفظ والمعنى والوزن وينص على ترابطها، ثم تعرض على أساس من توافق اللفظ والمعنى ينسب متفاوتة إلى أنواع الشعر. وبعد هذا، يتطرق إلى الحديث عن موقفه من الخيال من خلال التشبيه الذى وقف عنده طويلا. ثم تحدث عن وظيفة الشعر الأخلاقية والجمالية وارتباط الأثر الأخلاقى بالأثر الجمالى مؤكداً أهمية الصدق، وفى هذه الدائرة تحدث عن لغة الشعر.

وبعد، فإن ابن طباطبا ناقد عربى قديم، له آراؤه فى الشعر وهو نتاج حضارة احتوت التراث الحضارى السابق، ولايمكن لنا أن نتعرف على آرائه إلا إذا استعنا بما توصل إليه الفكر الجمالى المعايش مع الإحتفاظ بوضعه التاريخى والحضارى. وهذا فى حد ذاته يحقق أمرين أولهما أنه يكشف ما للتاريخ من آرائه فيبقى للتاريخ النقدى. وثانيهما: أنه يحدد مايستمر من آرائه فيبقى ثريا معطاء. وهنا تتحدد قيمة التراث - كما قلنا - بطبيعة مواقفنا منه، وبزوايا النظر التى نتوسل بها إليه. ولايمكن بحال من الأحوال، أن ينفصل هذا الأساس النظرى عن الأساس التوجيهى التاريخى لأن كلا منهما يضيف إلى الآخر ويكمله.

وختاماً فإن ماقدمه ابن طباطبا فى ميدان الفكر النقدى يعد عطاء أصيلاً بغض النظر عن مدى اتفاقنا واختلافنا معه فهذه أمور نسبية لايمكن القطع فيها بقول. والإقدام على مثل ما أقدم عليه هذا الناقد فى ظل مرحلته لما يحسب له ولتاريخ النقد الأدبى عند العرب هذا والله من وراء القصد، وهو الهادى إلى سواء السبيل.

أحمد يوسف على

الزقازيق فى مارس ١٩٩٩

الفهرس

أما قبل

أ - د

الفصل الأول

ماهية الشعر

٣ - ٧٠

الفصل الثاني

وظيفة الشعر

٧٣ - ١١١

الفصل الثالث

أداة الشعر

١١٤ - ١٤٣

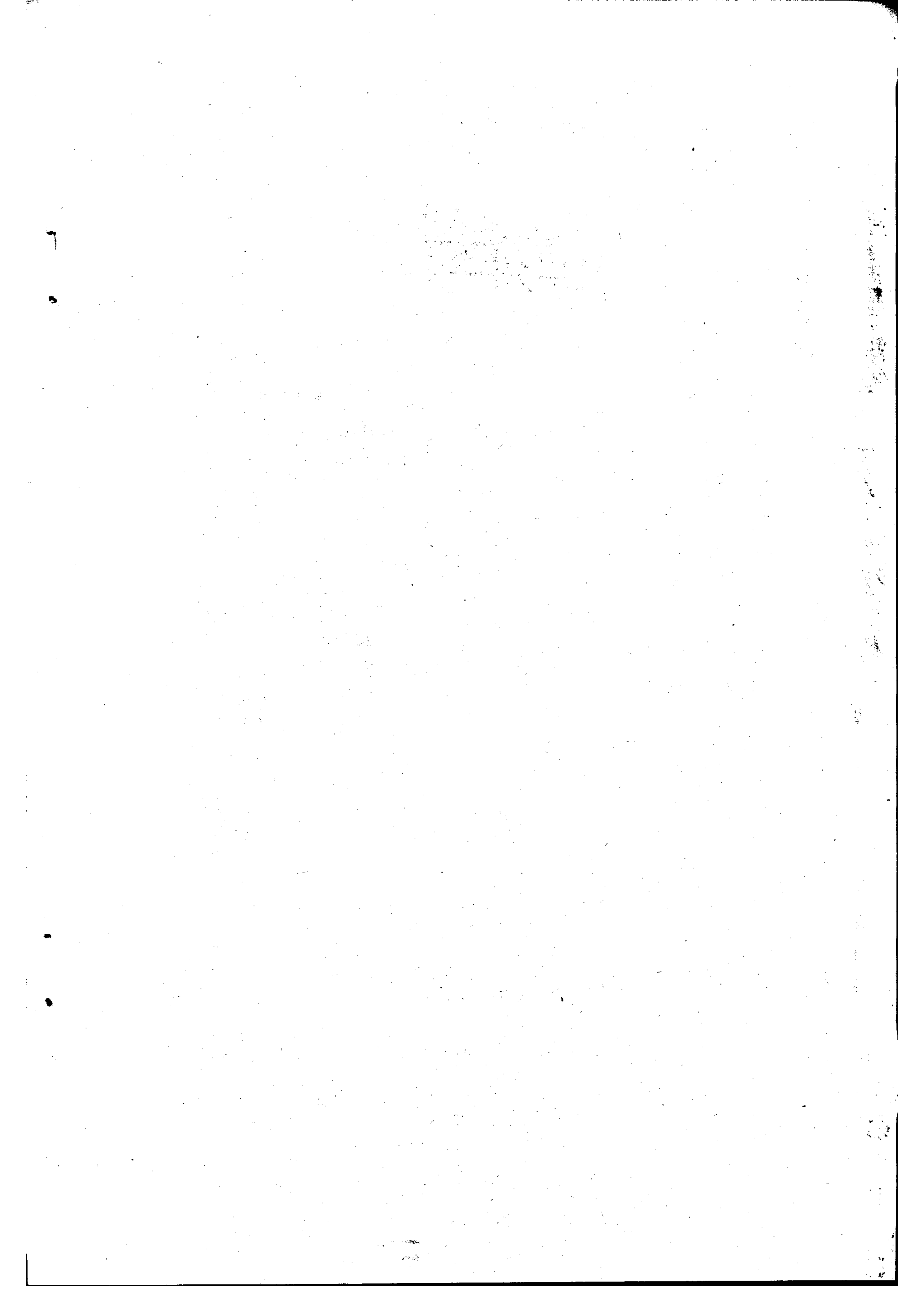
الخاتمة

المصادر والمراجع

١٤٤-١٤٧

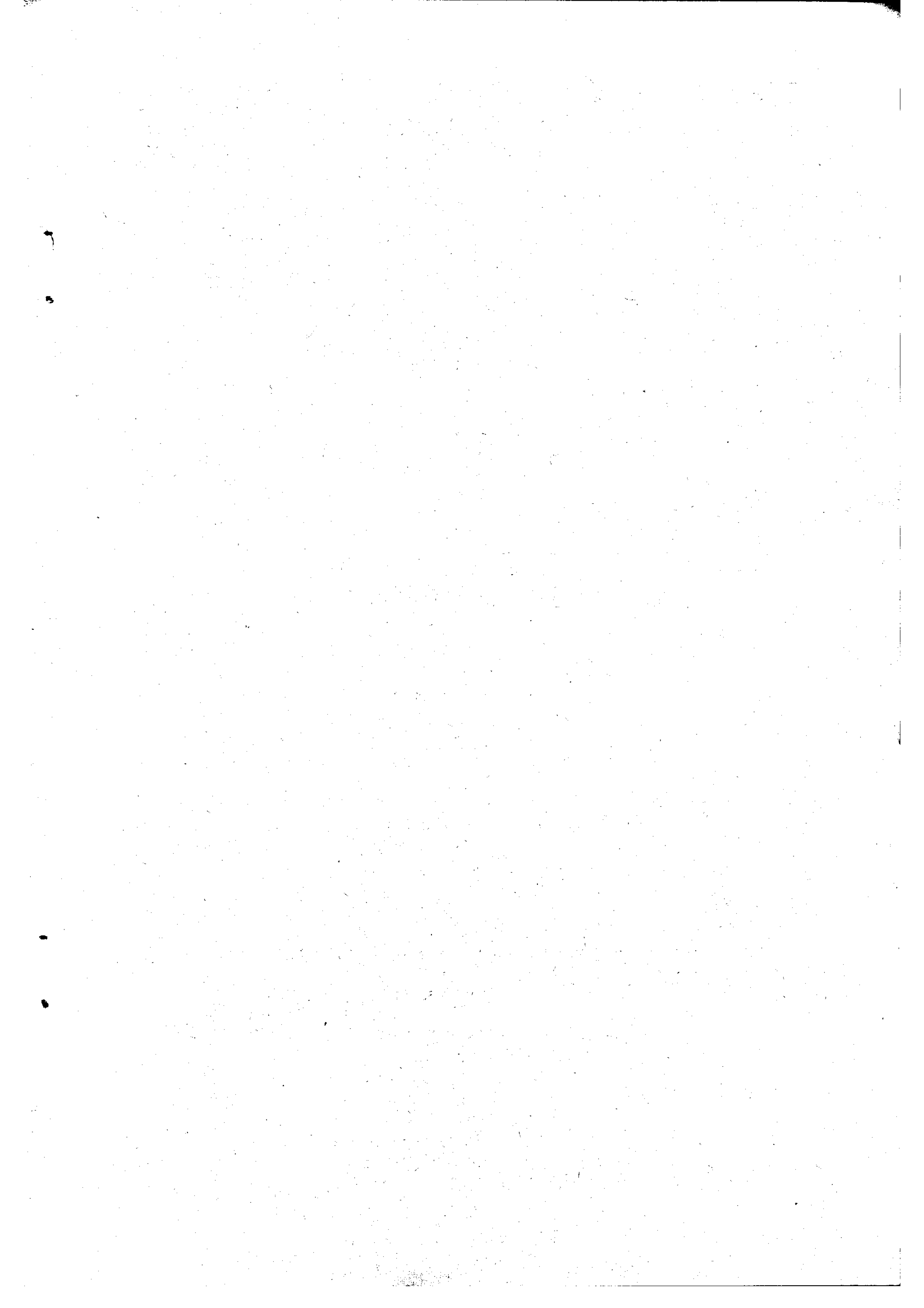
الفهرس

١٤٨-١٥٥



الفصل الأول

ماهية الشعر



يتحدد حديثنا ـ فى هذا الفصل ـ فى مدخل لفهم ماهية الشعر عند ابن طباطبا وفى تعريف حدود الشعر عنده، وارتباط ذلك التعريف بمدى التعبير عن واقع القصيدة العربية فى تلك الفترة. وعلاقته بأمثاله عند أعلام النقاد السابقين عليه،ثم فى علاقة هذا التعريف بتصور ابن طباطبا لعملية الإبداع الشعرى، وفى دور العقل والخيال، ثم فى التشبيه باعتباره أحد مظاهر القوة الخالقة عند الشاعر وبالإضافة إلى هذا، نحاول أن نعلل لبعض الظواهر التى نراها تستوجب ذلك.

(١)

لم يعد بعيدا عن الأفهام مدى التأثر والتأثير المتبادلين بين «الوجود الاجتماعى» و «الوعى الاجتماعى» الممثل فى أشكال الثقافة السائدة فى كل مجتمع، وعلى الرغم من اختلاف هذه الأشكال، فإنها تتفق فى مصدرها ووظيفتها.

وإذا ما اعتبرنا النقد أحد هذه الأشكال الثقافية التى تحاول أن توصل ـ على مستوى النظرية والتطبيق ـ للإبداع الفنى، فإن أبرز ألوان هذا الإبداع هو الشعر الذى يسعى النقد دائما إلى محاولة التأصيل أو التنظير له، ابتداء من أرسطو إلى الآن، ولقد حاول النقاد العرب سواء منهم العمليون أو النظريون أن يقدموا جهدهم فى هذا المجال.

غير أن التأليف ـ بعيدا عن الاعتداد بعوامل معينة ـ لم يكن ليخلق نقدا منظما وإن كان يخلق المجال الصالح للنقد لأن هذا النقد المنظم لابد له من وجود عوامل أهمها: الإحساس بالتغير والتطور فى الذوق العام أو فى طبيعة الفن الشعرى، أو فى المقاييس الأخلاقية التى يستند إليها الشعر، أو فى العادات والتقاليد التى يصورها، أو فى المستوى الثقافى، ونوع الثقافة من فترة لأخرى، هذا الإحساس بالتطور والتغير من شأنه أن يلفت النظر إلى حدوث مفارقة لابد لها من أن تكون ساطعة متباعدة الطرفين حتى يمكن رؤيتها بوضوح»[1] ولقد

---

(١) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار القلم، بيروت ١٩٧١، المقدمة.

كان هذا الإحساس بالتطور والتغير نفسه عاملا خفيا وراء دفع كثير من النقاد العرب إلى الإسهام فى مجال النظرية الشعرية. ولعل من هؤلاء ابن طباطبا العلوى الذى برز إحساسه النسبى بهذا التغير والتطور واضحا، هذا الإحساس الذى يستشعر تغير القاعدة الأخلاقية التى كان يرتكز عليها الشعر وما صحبه من إحساس بوجود أزمة فى الشعر تحددت فى أمرين الأول: إحساس الشاعر بضرورة الالتزام بحاجات عصره فى التعبير عنها. والثانى: الالتزام بالمعايير الشعرية السابقة مع إظهار التفوق عليها أى أن الأزمة هى فى الأصالة والمعاصرة والعلاقة بينهما. أو كيفية التعامل مع التقاليد الشعرية السابقة. أو على حد قول ابن طباطبا «والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع. ولفظ فصيح وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة» (١) وعلى الرغم من ذلك، فإن هؤلاء الشعراء «إن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك (السابقين) ولايربى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول» (٢). هذا الإحساس بالأزمة التى عاناها الشعر والشعراء يعكس فى حقيقته ذلك التحول الكبير الذى انتاب القرن الرابع الهجرى إذ أصبح ملتقى العطاء الحضارى للحضارة اليونانية فى فلسفتها ومنطقها والعطاء الحضارى للحضارة الإسلامية فى فكرها العلمى والفلسفى.

وكان من شأن هذا كله، أن يُحدث تغيراً كبيراً فى الأذواق والأفهام ليس فقط على مستوى فئات المثقفين من شعراء، وفلاسفة، ولغويين ، ونقاد، وعلماء، بل أيضا على مستوى الرجل العادى. ولعل مظهر هذا كله ـ فى الشعر ـ تمثل فى أبى تمام ـ ثم فى المتنبى كظاهرة فنية صدمت كثيرا من الأذواق ذات المعايير الجمالية الثابتة وأرضت أيضا أذواقا جمالية ذات معايير جمالية تستشعر التطور وتستجيب له.

إذن كان هذا الإحساس بالتطور والتغير دافعا حقيقيا لابن طباطبا العلوى كناقد جمع

---

(١) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى. محمد زغلول سلام المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦ ط١ ، ص٨ ـ ٩.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩.

«المعارف التقليدية (النقلية) التى أسهم بها اللغويون وغيرهم من علماء القرن الثالث، وحاول أن يطورها فى ضوء ماثقفه من معارف الفلسفة فى عصره، خاصة مايتصل منها بقضية الشعر وعلاقته بغيره من الفنون»[1] لأن يقدم تصورا نظريا لمفهوم الشعر ووظيفته وأداته وهى من قضايا الفن الشعرى المطروحة فى عصره.

ولقد دفعه هذا الإحساس أيضا إلى أن يبحث عن حل يواجه به هذه الأزمة التى لم تكن متمثلة فى الشعر بقدر ما كانت تعبيرا عن حاجة المجتمع العربى ـ فى هذه الفترة ـ إلى تأصيل ونظر، ووضع للقواعد والمفاهيم فى مختلف فروع الثقافة ومن بينها الشعر. لأنه من الطبيعى ـ فى ظل هذا التطور والتغير الذى أصاب المجتمع العربى ـ آنذاك ـ أن تهتز المعايير، وتنشأ الحاجة إلى من يؤصل ويقعد فى كل المجالات.

وعلى الرغم مما يقال من أن ابن طباطبا كان على اتصال بالفكر الاعتزالى فى عصره، وبالتيارات الفلسفية اليونانية والعربية، فإنه رأى هذه الأزمة رؤية سطحية تمثلت فى الحاجة إلى صياغة جديدة بدليل أنه أحال الشاعر ـ وهذا هو الحل ـ إلى مدارسة الشعر القديم، وإلى استلهام أغراضه ومعانيه، وإلى التبديل والتحوير والسرقات «فإذا وجد (الشاعر) معنى لطيفا فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح، وإن وجده فى المديح استعمله فى الهجاء، وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف الإنسان، وإن وجده فى وصف إنسان استعمله فى وصف بهيمة فإن عكس المعانى ـ على اختلاف وجوهها ـ غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها فى الأبواب التى يحتاج إليها»[2].

وإذا كان الأمر كذلك، فما النتائج التى ترتبت عليه؟ ! لقد ترتب على ذلك أن ابن طباطبا ـ على الرغم مما يبديه من تحيز للجديد ـ راح يؤصل للظاهرة الجديدة بمعايير قديمة لاتتمشى معها. كما أنه ـ أيضا ـ لم يحاول الاستفادة الفعلية مما طرحه الفلاسفة من

---

(١) جابر عصفور ، مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨، ص٢٩.

(٢) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٧٧ ـ ٧٨.

تصورات، وآراء حول طبيعة فن الشعر، وما من شك فى أن هذه التصورات كانت أكثر نضجا، وتفهما لطبيعة هذا الفن - فى هذه الفترة - مما كان سائدا فى صفحات النقاد العرب السابقين الذين ألحوا على عناصر الشكل إلحاحا كبيرا ارتبط بأغراضهم العملية من وراء دراسة الشعر وتفهمه.

لذا كان طبيعيا أن يطرح ابن طباطبا تصوره عن مفهوم الشعر منطلقا من موقفه الجزئى الثابت. ونعنى بالجزئى هنا أنه - كناقد - لمس بالفعل مدى التغير الذى أصاب القصيدة العربية على يد كبار الشعراء كأبى تمام. فلم يكن على مستواهم الابداعى فى تنظيره لفن الشعر، وألح - كسابقيه - على عناصر الشكل الخارجى ونعنى بالثابت أنه أيضا لم يدرك على المستوى العملى تغير القيم والمعايير الذى أصاب المجتمع من حوله، ولم يحاول أن يستفيد من ذلك كله كما سنرى.

(٢)

عرف ابن طباطبا الشعر بأنه :

«كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته، مجته الأسماع، وفسد عن الذوق، ونظمه معلوم محدود. فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه. ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به» [١] و «هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر»[٢] و «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ومايرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[٣]، وأن «تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه»[٤].

---

(١) المصدر نفسه، ص٤.
(٢) المصرد نفسه، ص١٧.
(٣) المصدر نفسه، ص١٥.
(٤) المصدر نفسه، ص٥.

وأعتقد أن ابن طباطبا - كما أشرنا سابقا - يتحرك فى إطار من الجزئية والثبات، يتضح هذا - ثانية - حينما يؤكد على أن الشعر لايختلف عن المنثور إلا بالنظم، ذلك المصطلح الذى نما وازدهر فى بيئات المعتزلة، وبالتحديد، على لسان الجاحظ عند ماقال «والشعر لايستطاع أن يترجم، ولايجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه» (١).

إذاً، فالشعر يكمن - فى ذهن الناقد العربى منذ القرن الثالث تقريبا - فى خصيصة النظم على وجه معلوم لم يشر إليه ابن طباطبا فى تعريفه ، وإن كان يعنى به - ضمنا - طريقة بناء الجملة العربية، وتناسق الكلمات من حيث هى مجتمعة لإعطاء دلالة خاصة أو معينة.

ويتبع النظم عنصر آخر هو الوزن - الملازم له - الذى استلفت معظم أنظار النقاد العرب ابتداء من ابن سلام الذى قال فى مجال تفرقته بين الشاعر والمتحدث العادى «والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى. والمتكلم مطلق يتخير الكلام (٢) »ولعله مما يلفت النظر أن نقاد القرن الثالث يركزون بصورة أكبر على خاصية الوزن، فإذا أكد ابن سلام على البناء والعروض والقوافى وغير ذلك، فالجاحظ يسير على نفس الدرب، ويبعد كثيرا فى مجال تأكيده إذ يقول إنه «لو حولت حكمة العرب (ويقصد الشعر)لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن »(٣). يتساوى فى هذا ابن سلام والجاحظ، كما يتساوى معهم ابن قتيبة فى نظرته الى الشعر، فهو لفظ ومعنى على أساسهما تتفرع أقسام الشعر ودرجاته من حيث الجودة والرداءة، وكما أسلفنا ، فان ابن طباطبا وارث واعٍ لهذا التراث النقدى الذى خلفه القرن الثالث الهجرى.

وعلى الرغم من أن القرن الرابع كان يموج بتيارات عديدة فكرية وفلسفية أيضا ، لم يشأ

---

(١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة الحلبى، القاهرة، ١٩٦٥ ، جـ ١، ص٨٥.

(٢) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤، جـ١، ص٥٦.

(٣) الجاحظ، الحيوان، جـ ١، ص٨٥.

ابن طباطبا أن يقبل قول أحد من الفلاسفة من أن الشعر محاكاة أو نشاط تخيلى يهدف إلى توجيه المتلقى إلى فعل أو إنفعال بما يثيره من الخيال لأن ذلك كان سيورطه بالفعل إذا مافكر فى تناول المجاز فى القرآن هل هو أصل أم فرع فى التعبير واعتقد أنه لم يكن ببعيد عن النقاش الخطير الذى دار حول هذه القضية، لذا فقد آثر السكينة والهدؤ ومال إلى التوافق مع التيار الآخر الذى يؤكد على أن «حدود الشعر أربعة هى «اللفظ والمعنى والوزن والقافية»[1].

غير أن ابن طباطبا ـ على الرغم من كل هذا ـ كان واعيا ، وكان أكثر نضجا من كثير من النقاد العرب السابقين ، فهو لم يطلق تعريفه السابق للشعر كومضة خاطفة يستوجبها جو النقاش فى مجالس العلم، ولكنه من خلال تعريفه يبدو أنه كان متأملا لما يقول وقاصداً له ولذلك فهو لم يكتف فى محاولة تحديدا الخصائص النوعية للشعر بإثبات مغايرته للنثر الذى يتداوله الناس فى مخاطباتهم بالنظم المعلوم المحدود على جهة معينة من الوزن، بل أضاف إلى ذلك القافية بحدودها المختلفة، وبوظيفتها داخل البناء الشعرى للقصيدة من حيث توافقها مع اتجاه المعنى فى القصيدة.

صحيح، أن النقاد العرب قدأشاروا إليها، وإلى أهمية موقعها ابتداء بالجاحظ الذى يقول «وحظ جودة القافية، وان كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت» [2] والمبرد الذى قال فى مجال تفرقته بين الشعر والنثر مشيرا إليها «فصاحب الكلام المرصوف (الشاعر) أحمد لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية»[3] وانتهاء بالفارابى الذى أدرك ما للعرب من اهتمام بها «أن للعرب من العناية بنهاية الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارهم» [4] والحاتمى فى قوله عنها «وسبيل الشاعر أن يعنى بتهذب القافية،

---

(١) الحاتمى، الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥، ص٢٥.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار التأليف القاهرة، ١٩٦٨، ط١ ، ص١١٢.

(٣) المبرد، البلاغة، تحقيق، رمضان عبدالتواب، دار مطابع الشعب، القاهرة ـ د. ت . ص٥٩.

(٤) الفارابى، جوامع الشعر، ضمن تلخيص ارسطو «فى الشعر»، تحقيق محمد سليم، مطابع الأهرام، القاهرة، ١٩٧١، ص١٧٣.

فإنها مركز البيت حمدا كان ذلك الشعر أو ذما وتشبيبه كان أو نسيبا ، ووصفا كان أو تشبيها»[1].

ولكن يبقى نصه على تحديد القافية دليلاً على وعيه وتفرده فى هذا المجال إذ يقول «سألت ـ أسعدك الله ـ عن حدود القوافي. وعلى كم وجه تتصرف قوافي الشعر. كلها تنقسم على سبعة أقسام إما أن تكون على فاعل مثل كاتب وحاسب وضارب أو على فعال مثل كتاب وحساب وجواب، أو على مفعل مثل مكتب ومضرب ومركب أو على فعيل مثل حبيب وكثيب وطبيب أو على فعل مثل ذهب وحسب وطرب أو على فعل ضرب وقلب وقطب أو على فعيل مثل كليب ونصيب وعذيب. على هذا حتى تأتى على الحروف الثمانية والعشرين. فمنها مايطلق، ومنها مايقيد. ثم يضاف كل بناء منها إلى هائها المذكر أو المؤنث فيقول كاتبه أو كاتبها أو كتابه أو كتابها أو مركبه أو مركبها أو حبيبه أو حبيبها أو ذهبه أو ذهبها أو ضربه أو ضربها أو كليبه أو كليبها ويتفق هذا فى الرجز. فهذه حدود القوافى التى لم يذكرها أحد ممن تقدم فادرها على جميع الحروف، واختر من بينها أعذبها وأشكلها للمعنى الذى تروم بناء الشعر عليه»[2].

وفى مجال تحديده للقافية ، نلمح فى نصه هذا ثلاثة ملامح: الأول أنه يشعر بتفرده فى هذا المجال كما أشرنا سابقا ، وهذا فى ذاته يعد مما يضاف إلى ابن طباطبا قياسا على النقاد السابقين. والثانى أنه كشف عن ثقافته بعلوم اللغة فى تحديده لأشكال القافية الصرفية، وفى تحديده لما عرف بالقافية المطلقة، والقافية المقيدة. والقافية المطلقة تعنى الحركة التى تحدد حرف الروى كما تعنى القافية المقيدة العكس من السابقة فى التزام حرف الروى السكون.

والثالث أنه لم يقف فى تحديده للقافية عندما سبق. بل رأى هناك قافية مركبة، وأخرى بسيطة، والمركبة هى مايضاف «كل بناء منها إلى هائها المذكر أو المؤنث» والبسيطة تعنى العكس.

---

(١) الحاتمى، الرسالة الموضحة، ص٤٢. (٢) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص١٢٨.

وهذا في ذاته يكشف عن إدراكة لأهمية التنوع الموسيقى الذى تحدثه القافية متضامنة مع العناصر الأخرى، وأثر ذلك في أداء الشعر لوظيفته.

هذا من ناحية تحديده للقافية. أما من ناحية ادراكة لوظيفتها، فإنه ينص على أن «للشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه. ومايرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[1] كما ينص على أن «تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها»[2].

والمتأمل في النصين السابقين يلمح أنه في نظره لوظيفة القافية يدرك أن هذه الوظيفة تتم على مستويين: المستوى الأول: دور القافية في تكوين البناء الشعرى والتقائها مع البناء الداخلي للقصيدة. بحيث يؤدى هذا كله إلى اخراج شكل متماسك للقصيدة من خلاله تؤدى وظيفتها. أما المستوى الثاني: فهو دور القافية - باعتبارها أحد عنصرى الايقاع الخارجي في القصيدة - في أحداث نوع من الطرب الذى يرضى الفهم لدى المتلقى باعتبارها النهاية التى تنحسر عندها موجات النغم داخل القصيدة.

إن ابن طباطبا - كما رأينا - قد اهتم بالجانب الإيقاعى فى تعريفه للشعر اهتماما كبيرا فاق اهتمام معظم النقاد السابقين عليه. وهو باهتمامه هذا، يعتقد أن الاحساس بموسيقى الشعر ينبع من الداخل ولا «يكتسب بالمران على مقومات نظرية بالتثقيف الذى يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التى تحدد «صحيح الشعر وفاسده»[3] ولايحتاج إليه إلا «من اضطرب عليه الذوق»[4] لأن «الفاعلية الشعرية استمرت تعبر عن ذاتها وتطور الأشكال التى تتخذها لزمن يتجاوز بأى تقدير - ثلاث مائة سنة - قبل أن يتاح للعقل العربى أن يتصور نظاما كليا لوصف الإيقاع الشعرى وتحليل مكوناته»[5].

(١) المصدر نفسه، ص١٥. (٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٥.
(٣) كمال أبو ديب، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، دار العلم للملايين. بيروت الأول ١٩٧٤، ص٤٣.
(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٤.
(٥) كمال أبو ديب، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، ص٤٣.

ولكن إلى أى مدى كان تصور ابن طباطبا للعلاقة بين الوزن والمعنى الشعرى فى إطار من التجربة الفنية؟ أن ماقرره سابقا من أنه لايستعين بمعرفته إلا من اضطرب ذوقه، يوحى بأن الوزن ليس قالبا خارجيا وأنه «خاضع لتجربة الشاعر لا لشئ آخر»[1]. ولكن الأمر مختلف تماما، فالعلاقة بين الوزن والمعنى الشعرى فى إطار من التجربة الفنية ليست علاقة حميمة أو أصيلة أولا «لامكانية استقلال المعنى الشعرى عن شكله الوزنى»[2]. فمن الاشعار أشعار محكمة أنيقة متقنة.. إذا انتقضت، وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها»[3] وثانيا: نص على أن للشعر فصولا كفصول الرسائل مما يؤكد على أن الوزن قالب خارجى لاعلاقة له بالمعنى وثالثا: «أن سائر النقاد العرب القدماء ـ غير حازم القرطاجنى ـ لانكاد نجد لهم كلاما عن العلاقة بين الاوزان والمعانى على كثرة ماشغلتهم قضية اللفظ والمعنى، وتفسير ذلك ـ فى رأى شكرى عياد ـ أن هذه القضية ارتبطت بالأسلوب النثرى عند المتكلمين فى الإعجاز، وارتبطت بالصورة الشعرية عند المعتركين حول أبى تمام والشعر الفلسفى. فلم يكن لمناقشة الصلة بين الوزن الشعرى والمعنى محل فيها»[4].

وإذا كان ابن طباطبا قد انتهى فى تحديده لما رآه للشعر من خصائص نوعية فى النظم على جهة معلومة محدودة مرتبطا بالوزن الذى تحدد فى عروض الشعر وقوافيه ووقف عندها ـ كما رأينا ـ وقفه متميزة لاعتقاده بأن الشعر لايكون شعرا إلا به فان «عنصر الوزن ـ وحده ـ لايجعل من الكلام شعرا لأن هناك صفات وخواص متفردة لابد من اشتمال الكلام عليها ليكون شعرا. وأن هذه الخواص لايعين على تحقيقها المعرفة باللغة أو النحو أو التصريف أو أى من المعارف التى تتحصل بالدرس المباشر، وبالتالى فان تحقيقها غير مقدور لكل

---

(١) محمد زكى العشماوى ـ الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث، مجلة عالم الفكر، العدد الثانى، الكويت ١٩٧٨، ص١٤.

(٢) جابر عصفور ، مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى، ص٧٧.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٧.

(٤) شكرى عياد، موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨، ط١، ص ١٣٥.

إنسان»[1].

ولعل هذا ماجعله يبحث عن الطبع الذى سنقف عنده فى حديثنا عن تصوره لعملية الإبداع الفنى وأدواتها. ولعل هذا أيضا مادفعه إلى أن يصرح بأن «الشعر هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر»[2] أنه - حرصاً على عناصر الشكل - يضيف خاصية جديدة وهى المعنى البديع والديباجة الحسنة ولكن ما طبيعة المعنى البديع؟! هل هو المعنى الذى يأتى نتيجة لدور الخيال فى اعادة تشكيل عناصر الواقع وإيجاد علاقات جديدة بينها ؟! أم هو يعنى المعنى الجديد فى إطار الموروث الذى يستعيده الشاعر من محفوظه؟! وبالتالى يصبح مقبولا لدى ابن طباطبا أن يكون الشاعر «كالصائغ يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كان عليه»[3] .

أرى أن طبيعة المعنى البديع - فى نظر ابن طباطبا - تتحدد فى أنه المعنى الجديد المعجب فى إطار الموروث الذى يستعيده الشاعر من محفوظه فى ذاكرته، وهو بهذا يكون أقرب إلى معنى التوليد[4] وأنه قديم. ومما يؤكد هذا قول الجاحظ «والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة»[5] ومادام البديع مقصورا على العرب فقط يدور فى لغتهم التى يقوم بها شعرهم، فإنه - بالمعنى السابق - يصبح بديع اليوم قديما غدا. ولكن الذى يزيل قدمه ويمحو عنه آثار الزمن هو حسن الديباجة لأنها تعنى الصياغة الجيدة لمعنى كان بديعا بالأمس ليصير بديعا اليوم. ومادام الأمر كذلك ، فإن الشاعر لايستمد مادته بصورة أصيلة مما حوله بل يستمدها من محفوظه، وعلى هذا ، فالشعر - فى نظر ابن طباطبا - «على تحصيل جنسه، ومعرفة اسمه، متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم

---

(١) عبد الحكيم راضى، عبدالمنعم تليمه، النقد العربى مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية، الجهاز المركزى للكتب الجامعية، القاهرة ١٩٧٧، ص٢٣٣.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٨.

(٤) انظر، ابن رشيق، العمدة، جـ ١، ص ١٧٦.

(٥) الجاحظ، الحيوان، جـ ١ ، ص ٨٥.

وأصواتهم وعقولهم»[1]. وهذا الاختلاف ليس اختلافا نابعا من أصالة بل نابعا من اختلاف محفوظ كل شاعر وقدرته على الحفظ. ويعنى هذا ـ فى حدود مفهومه للشعر ـ «إنه يقلل من المدى الذى يجب على المبتكر أن يذهب إليه من حيث حدود المخالفة لغيرة»[2].

إن ابن طباطبا الناقد يدعى أنه يؤيد حركة الشعر المحدث، وبالتالى فهو يرصدلها ويؤصل ، بل ويستمد فكره النظرى من معطيات هذه الحركة، وهذا مادفعه لأن يتحدث عن حدود الشعر حاصرا لها فى عدة عناصر شكلية. والآن نحاول أن نرى إلى أى مدى كان ابن طباطبا ـ بما ساقه من حدود الشعر ـ متفقا أو مبتعدا عن هذه الحركة الشعرية.

وحتى نتبين ذلك، نحاول أن نتلمس معالم هذه الحركة لدى أعلام شعرائها أمثال أبى العتاهية وأبى تمام وابن الرومى لأن هؤلاء ـ تاريخيا ـ ممن أدركهم ابن طباطبا واطلع على أشعارهم، وابتداء يمكن القول «أن الشعر المحدث كان يمثل تجاوزا لمقياس الأولية الزمنية من جهة، ومقياس الأولية اللغوية من جهة ثانية ولهذا كان قبوله أو تسويقه قبولا لمبدأ التجاوز»[3] ولكن هذا القبول كان بدرجات متفاوته من ناقد إلى آخر حسب موقفه.كما أن هذا التفاوت فى القبول كان يتم على أساس مدى فاعلية هذا الشاعر أوذاك. ونقصد بالفاعلية هنا مدى التزامه بالسلفية وارتباطه بأوليته الخاصة، وتمثلهما فى إبداعه.

ولهذا ـ مثلا ـ كان أبو تمام ـ أوضح من مثل التحول الشعرى ـ موضع السخط والقبول لدى كثيرين لأن تصوره لفن الشعر كان قائما على الإيمان بالجدل بين ضرورات ثلاث: أولهما: «المحافظة على تقاليد الصنعة الشعرية ومابنطوى فيها من أسلوب قديم»[4] وثانيهما: أن يوفر لشعره المضامين الفكرية والعقلية لعصره بما يمكنه من التعبير عنه

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٧.

(٢) عبد الحكيم راضى، فكرة الابتكار فى النقد العربى ص ٢ ـ ٢٠١.

(٣) أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، جـ٢ ، ص١٧٣.

(٤) النعمان القاضى، جدل أبى تمام فى الشعر ، مقالة مستلة من مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، ١٩٧١، ص١٤٣.

مستخدما عناصر ومعطيات تنتسب إليه» [1] وثالثها: الحرص على أن يغمس صوره فى وعاء البديع الزخرفى الذى يعكس ذوق العصر وترفه وبذخه.

ويستند هذا التصور لدى أبى تمام إلى قانون الجدل الذى يحكم رؤيته للكون، وعلاقاته الخفية بين ظواهره المتنافرة» [2].

وبناء على هذا التصور القائم على الجدل بين هذه العناصر، فإنه وإن «حافظ على الشكل الخارجى لبنية القصيدة التقليدية، فقد غير نواته الأساسية: الكلمة وغير علاقات الكلمة الصوتية والدلالية، ولهذا لم يعد الشكل عائقا دون بروز هذه العلاقات، بل أصبح - على العكس - عنصرا ضديا يزيد فى بروزها. فلقد فجره من الداخل بتركيبه اللغوى الجديد. القافية نفسها اكتسبت بعدا آخر، ومعنى آخر صارت نقطة ينتهى إليها سرب الكلمات فى البيت. صارت مصبا لاندفاع ما. مركز تجمع لحشد إيقاع وتناغم. فهى مركز جذب للكلمات والصور. وقطب تنعقد فيه الأشعة التى تنبعث منها. القافية تذكر وتحرض. تصل الإيقاع بما مضى، وتعد بإيقاع آت. أنها سفر وانتظار فى آن» [3].

أن أبا تمام كان يشعر بقدرته الخطيرة على التحول الشعرى، لقد صنع لنفسه بداية جديدة فى القصيدة العربية وإن اتخذت شكلها التقليدى، فلم يعد الشعر عنده، محصورا فى «دلالات العرف والعادة والتقليد» [4] ولم تعد القصيدة هيكلا يعلو فى مكان بل أصبحت حركة زمنية «تهدم الصور التى استقرت فى الذهن، بتأثير العادة والوراثة، عن الشعر وعن فهمه وتذوقه. وقد هدم شعر أبى تمام هذه الصورة، على صعيد الكلمة، وهدمها على صعيد المعنى، لأن القصيدة لم تعد عنده تنمو أفقيا بخط واحد، بل أصبحت تنمو عميقا» [5].

---

(١) النعمان القاضى، المرجع نفسه، ص١٤٤.

(٢) النعمان القاضى، المرجع نفسه، ص ١٥٠.

(٣) ادونيس ، الثابت والمتحول ، جـ٢ ، ص١١٧.

(٤) نفس المرجع، جـ٢، ص١١٧.

(٥) أدونيس ، مقدمة للشعر العربى، دار العودة بيروت ط الأولى ١٩٧١، ص٤٤-٤٥.

وإن كان أبو تمام ـ بصنيعه هذا، قد اتخذ بعداً غيرَ مألوف، وجسدا آخر للقصيدة تميز به عن الآخرين، فإن شاعرا كابن الرومى، قد سار بالقصيدة العربية فى اتجاه آخر. إذ لم يعد «الشعر عنده، تعبيرا عن العاطفة بقدر ماهو تعبير عن العقل، ولذا اتصف بالتحليل والتفصيل والبحث. كما صار شبيها بالأعمال النثرية فى وضوحه من جهة، وفى عدم اهتمام الشاعر بالعبارة فى سبيل الوضوح من جهة أخرى، وبذلك أصبحت القصائد تشبه رسائل الكتاب»[1] وأصبح ابن الرومى ـ فى تحوله الشعرى ـ «ممن أهلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحل الشعر، فلم يعد بينهما من الفواصل إلا ماكان من الموسيقى»[2]، وقد شرع له هذا الاتجاه أبو العتاهية «إذ لافرق بالنسبة إليه بين الشعر وكلام الناس إلا الوزن والقافية»[3].

إذاً. فلو جاز لنا أن نقول: أن شكل القصيدة العربية فى الشعر المحدث كان يتأرجح بين اتجاهين: إتجاه إلى التعميق والتجديد فى المألوف. واتجاه إلى التسطيح والشعبية وأن أبا تمام والمتنبى[4] كانا يمثلان الاتجاه الأول، وأبا العتاهية وابن الرومى كان يمثلان الاتجاه الثانى، فأى الاتجاهين إذن حاز قبول الناقد العربى فى هذه الفترة بحيث أثر فى صياغته لمفهوم الشعر؟!

إن الناقد العربى ـ ابن طباطبا ـ قد قبل هذا التحول لأنه أصبح أمرا وقعا فى نواح كثيرة من الحياة، وذلك على مستوى النظر ـ ولكنه ـ على المستوى العملى ـ حينما اتجه إلى التأصيل والصياغة لم يتمثل فلسفة هذا التحول فى وعيه وبالتالى اتجه إلى القديم فجعله أساسا له ثم أخذ من الحديث ماتلاءم مع هذا الأساس وجعله فروعا.

فابن طباطبا اعترف بخصيصة الوزن والقافية، وباختلاف القول الشعرى عن القول

---

(١) شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف القاهرة ط٦ ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

(٢) المرجع نفسه، ص

(٣) أدونيس، الثابت والمتحول، جـ٢/ ١٠٨.

(٤) لم نتحدث عن التحول الشعرى لدى المتنبى لانه ولد ٣٠٣هـ وابن طباطبا توفى ٣٢٢هـ.

النثرى، ولكن ليس بالقدر الذى تجلى فى إبداع المبدعين من الشعراء. ولقد استهواه الاتجاه إلى التسطيح لدى أبى العتاهية وابن الرومى فعبر عنه، وأوهم الكثيرين بأنه يدرك تماما الأصل فى حركة الشعر المحدث وأزمة المحدثين من الشعراء وعلى هذا، اعتبر أحد الدارسين المحدثين مفهومه للشعر المحدث «خطوة جديدة فى طريق المفهومات الجديدة للشعر المحدث والتى يخالف فيها الشعر القديم. ويعنى مطابقته للرسائل والخطب من حيث احتوائه على أفكار مفيدة لاتنقض بنقض الوزن»[1] كما اعتبر «عيار الشعر نموذجا واضحا لنقاد حركة الشعر المحدث ممن تجاوبوا معه، وفطنوا إلى مفهوماته وقرروها، وعرضوا لأساليبه واستحسنوا ما أبدع منها»[2].

وفى الحقيقة، أن ابن طباطبا لم يكن - فى موقفه هذا - بدعا حينما لم يدرك الأصل الحقيقى لحركة الشعر المحدث، وبالتالى لم يكن تنظيرة - كناقد - على مستوى الإبداع. فهو وارث لهذا الموقف ضمن ماورث من ثقافات القرن الثانى والثالث الهجريين إذ «كان النقد فى القرن الثالث الهجرى دون مستوى الإبداع الشعرى، وقد اقتصر جهد النقاد على قبول الشعر المحدث. فهم لم يعرفوا كيف يكتشفون معنى التحول الذى حققه أو طمح اليه، ولم يعرفوا بالتالى كيف ينظرون له. وبهذا بقى التنظير الاتباعى سائدا، وهو نظر استمر فى القرون التالية بتنويعات وتفصيلات وسعته وزادته وضوحا لكنها لم تضف إليه شيئا جوهريا يغير طبيعته الأولى»[3].

وبعد، يجوز لنا الآن أن نسجل أن التنظير النقدى خاصة عند ابن طباطبا - فيما يتصل بالشعر - لم يكن مرتبطا ارتباطا قويا بالاتجاه الأصيل فى حركة الشعر المحدث وأن ابن طباطبا - على الرغم من اهتمامه الواضح على صفحات كتابه، بأزمة الشعراء المحدثين - لم يكن فى تنظيره محدثا بالقدر الذى يتلاءم مع إبداع هؤلاء الشعراء، وأقصد البارزين منهم،

---

(١) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربى، جـ ١ ،ص١٦١.

(٢) المرجع نفسه، جـ١، ص١٦١.

(٣) أدونيس ، الثابت والمتحول ، جـ٢ ، ص ١٧٦.

وأنه ظل مرتبطا فى أعماقه بالتنظير الاتباعى وأنه مع اهتمامه بعناصر الشكل من نظم وموسيقى ومعانى وديباجة حسنة على أنها هى الشعر ـ لم يكن مدركا لدورها الفعال فى الشعر من خلال إنتاج البارزين من شعراء هذه الحركة.

إنه كان صادقا مع نفسه، ومع غيره من النقاد السابقين حينما التقى معهم جميعا فى أن الشعر فن ـ كأى فن من الفنون المعروفة فى عصره ـ يتميز فى نظره ـ عن غيره فى طبيعة مادته التى تتخذ صورا أو أشكالا مختلفة تحقق تغيرها «الوهمى» بما يتوفر لهذا الفن من نظم وموسيقى وجمال فى الوحدة، وتناظر فى الأجزاء، ومادام كذلك فإن وضع تعريف له يكون أمرا سهلا تماما مثلما يصف النساج فن النسيج.

ولكن لماذا ألح ابن طباطبا ـ متوافقا مع غيره من النقاد السابقين على عناصر الشكل أو «الشكلية» فى فهم الشعر ؟! فى تصورى ، أن تعليلا لمثل هذا الأمر ليس سهلا لما يحتاجه ـ حتى يكون مطمئنا من دراسة جوانب الحضارة العربية كلها ابتداء من نظام الحكم، وما ارتبط به من سلوكيات الحكام إذاء هذه الصفوة من المثقفين فى القرن الثالث وانتهاء بأشكال الثقافة والفكر. وهذا جهد لم تتوافر لى أدوات القيام به، لذا فتعليلنا مرتبط بما هو متاح لنا.

قلنا أن القرن الرابع من تاريخ الحضارة العربية كان عصر ازدهارها وتحولها وأن هذا التحول والازدهار نشأت معه الحاجة إلى التنظير على كل المستويات، فكان هناك التنظير السياسى، والتنظير الدينى، الأمر الذى كان لابد أن يقابله تنظير مماثل على كل المستويات، ومنها المستوى النقدى الذى راح يرسخ فى ذهن الشعراء ثبات القيم، وأن الجمال ليس فى الداخل بل في الخارج. فالشعر العربى ليس «مضمونا» أو معانى فالمعانى مطروحه بين العرب وغير العرب لانها مضامين انسانية عامة، يؤيد هذا مقولة الجاحظ التى صارت أول أساس نظرى نقدى لمن جاء بعده من النقاد، يقول عن المعانى «أنها مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى، والبدوى وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتحيز اللفظ وسهولة المخرج» [1] أى أن الشأن فى شكل التعبير.

---

(١) الجاحظ ، الحيوان، جـ١ ، ص٤٠.

هذا، ولاننسى أن قضية الإعجاز القرآنى كان لها دورها الكبير فى هذا المجال، خاصة بين مدارس الاعتزال ؟! إذ رفع النظام - أستاذ الجاحظ - رأيه فى أن القرآن ليس معجزا، وفى مقدور البشر الإتيان بمثله، وإنما إعجازه - فى خارجه - فى الصرفة. هذا الموقف دفع الجاحظ إلى أن يتخذ موقفا مضادا - لاقى قبولا كثيرا - تمثل فى أن إعجاز القرآن فى النظم ومن ثم أصبح واجبا على الجاحظ ألا يتخلى عن تبنى نظرية تقديم الصياغة واللفظ على المعنى.

هذا فى الوقت الذى شهد فيه القرن الثالث حملة كبرى للبحث عن السرقات المعنوية بين الشعراء ووقف اسهام الجاحظ أمام هذه الحملة موقفين: موقفا يشغل نفسه فيه بوضوع السرقات كما فعل معاصروه، وموقفا فضل فيه الشكل على المعنى لأن المعانى قدر مشترك بين الناس جميعا.

كل هذا، كان كفيلا - خاصة موقف الجاحظ - بأن يصرف ابن طباطبا وغيره من النقاد إلى العناية بالشكل عناية كبرى، جعلتهم يلحون على عناصره ويفتشون عنها خاصة فى الفن الشعرى سواء منهم النقاد العمليون أوالنظريون. وإن كان العمليون لم يتجهوا إلى التنظير فان وقفاتهم عند أبيات أو مقطوعات من قصائد الشعراء تعكس الأصل النظرى الذى يتعاملون به مع هذه النصوص، وهو بلا شك أصل يلح على استكشاف مدى توافر هذه العناصر الشكلية فى النص الشعرى والتزام الشاعر بها.

هذا ماقدمه ابن طباطبا على مستوى التعريف النظرى للشعر: إنه يختلف عن المنثور بالنظم المعتمد على عنصرى الإيقاع - العروض والقافية - اللذين يتبديان فى الديباجة الحسنة مرتبطين بالمعنى البديع. وأنه فى هذا لم يختلف عن الاتجاه العام لدى من سبقه من أعلام النقاد من الإلحاح على الشكلية، وإن ظلت له اختلافاته الخاصة التى تجعلنا نتساءل: عن مدى علاقة هذا التعريف بعملية الإبداع الفنى فى حدود تصوره لها وعن طبيعة المادة الفنية التى يتعامل الشاعر معها.

(٢)

رأينا كيف ألح ابن طباطبا على عناصر الشكل إلحاحا كبيرا مرتبطا فى ذلك بما سبقه من تراث إبداعى ونقدى مما جعله يرى أن الشاعر يجب ان يبحث عن البديع من المعانى، والجيد من الصياغة، وهذا لايتم إلا فى إطار الموروث لدى الشاعر من الثقافة والفكر والإبداع، وهذا يجعلنا نبحث عن طبيعة المادة التى يتعامل معها الشاعر والتى يحتويها الشكل الذى نال من ابن طباطبا قسطا وافرا من الاهتمام.

ومن المعروف أن العملية الفنية لاتنشأ من فراغ، ولايتهيأ لها ذلك، لأن الشاعر لايعيش فى فراغ بل يعيش فى إطار مجتمع له نظام ما، وله ماض، وحاضر، ماض يتجسد فيه تاريخه العام، ومنه التاريخ النوعى للشعر، وحاضر ملئ بالتناقضات والتطلعات ويتسم بموقف ما من هذا الماضى. لذلك فإن المادة الفنية التى يصوغها الشاعر فى عمل فنى ذات سمات معينة يجدر بنا أن نتعرف عليها كما رآها ابن طباطبا.

إنه يرى أن الشاعر يقف أمام التراث يستمد منه مايشاء، ويأخذ مايريد شرط أن يكون ذكيا فى عرض ما يأخذه. وقد يكون هذا المأخوذ مضمونا ما أو معنى من المعانى أو استعارة لصيغ لفظية معينة، وهذا وذاك يعيش فى ذهن الشاعر أو ذاكرته التى تختزن هذا التراث الكبير بما يحمل من معانى معروضة فى الفاظ.

يتضح هذا الكلام بمعرفة تصور ابن طباطبا للمعنى واللفظ، ومدى ارتباطهما أو مشاكلتهما «وللمعانى ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها، وتقبح فى غيرها، فهى كالمعرض للجارية الحسناء التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه. وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه وكم من صارم عضب قد انتضاه من وددت لو أنه انتضاه فهزه ثم لم يضرب به. وكم من جوهرة نفيسة قد شينت بقرينة لها بعيدة منها. فأفردت عن أخواتها المشكلات وكم من زائف وبهرج قد نفقا على نقادهما. ومن جيد نافق قد بهرج عند البصير بنقده فنفاه سهوا»[1].

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٨.

يبدو من هذا النص أن ابن طباطبا فى تصوره للمعنى واللفظ والعلاقة بينهما يود أن يؤكد على أمور أولها: أن المعانى ثابتة لاتتغير وإنما الذى يتغير هو طريقة العرض نفسها. ثانيا: أن البراعة لاتكمن فى المعنى بقدر ماتمكن فى اللفظ. ثالثا: أن هناك ثنائية حادة بين اللفظ والمعنى، لاتتضح عند صاحبنا فقط بل عند غيره من السابقين أمثال الجاحظ وابن قتيبة.

ومادامت المعانى ـ هكذا ـ ثابتة فى نظره. ومادام تفوق الشاعر وبراعته يتحققان فى اللفظ. فإن الشاعر لايأتى بجديد لانه يتعامل مع ماهو ثابت متداول معروف. وبالتالى تتحدد براعته فقط ـ باعتباره صانعا اذن ـ فى قدرته على جعل هذا الثابت جميلا. وفى قدرته على أن يختار من بين ماهوثابت ماهو غير قبيح. فإن المعنى القبيح ـ وإن عرضه صاحبه فى معرض حسن ـ يظل قبيحا كما يصبح معرضه قبيحا أيضا. ولو حاولنا أن نتعرف على ماهو قبيح من المعانى ـ فى نظر ابن طباطبا ـ لاتضح لنا أنه يضع المعانى فى ترتيب تدريجى ـ يبدأ بما هو حسن جميل. رائع شريف. وينتهى بما هو مرذول. قد أجمعت الذائقة العربية على رفضة ونفيه. وأن مما هو مرذول منبوذ «مايشين من سفساف الكلام وسخيف اللفظ. والمعانى المستبردة. والتشبيهات الكاذبة. والإشارات المجهولة والأصاف البعيدة والعبارات الغثة[1]، لأن ابن طباطبا يحرص على ألا يكون «الشعر» متفاوتا مرقوعا بل يكون كالسبيكة المفرغة. والوشى المنمنم. والعقد المنظم. واللباس الرائق»[2] ينطبق قوله هذا على أبيات المثقب العبدى:

تقول وقد درأت لها وضينى أهذا دينه أبدا ودينى

أكل الدهر حل وارتحال أما يبقى على ولايقينى [3]

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٤.

(٢) نفس المصدر والصفحة.

(٣) نفس المصدر، ص ١٩٩.

وقول جميل:

فيا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها

وإذ هى تذرى الدمع منها الأنامــل

عشية قالت فــى العتــاب قتلتنــى

وقتلى بما قالــت هنــاك تحــاول

فهذه من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة، الرائقة سماعا، الواهية تحصيلاً ومعنى. وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التى وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها والعبارة عما كان فى الضمير منها. وحكايات ماجرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته. واحكام رصفه واتقان معناه »[1] وإذا كان هذا فى نظره مرفوضا لما فيه من نقص فان قول زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يســـأم

هو « من الأشعار المحكمة المتقنة، المستوفاة المعانى. الحسنة الرصف. السلسة الألفاظ التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما. فلا استكراه فى قوافيها. ولاتكلف فى معانيها ولاداعي لاصحابها »[2].

إذاً، فالمعانى هى المادة الأولية لدى الشاعر إذا ما أراد أن يصنع قصيدة. وهذه المعانى ثابتة تراثية. ولكن، كيف يتفق ثبات هذه المادة مع مانسميه جديدا لدى الشعراء؟ بمعنى آخر كيف يلتقى الثبات والجدة فى آن واحد؟! أو كيف يؤدى الثابت الى تشكيل جديد. ولو علمنا أن هذا الثبات مردود فى أصله إلى القديم. فكيف يصبح القديم قديما وجديداً فى نفس الوقت؟! ألا يعتبر هذا تناقضا أساسيا فى تفكير ابن طباطبا . وهل هذا الثبات فعلا هو مصدر الإبداع لدى الشاعر؟! أم أن مصدره يتمثل ـ أساسا ـ فى التجربة الإنسانية . ونقصد بها هنا مدى علاقة هذا الشاعر أو ذاك بواقعه. لأن هذه العلاقة هى التى تحدد ثبات الشكل

---

(١) نفس المصدر، ص٨٣.

(٢) نفس المصدر ،ص٤٨.

الفنى وتجدده فى عمل ما من الأعمال الفنية؟!

فى الحقيقة، إن ابن طباطبا. لم يكن ليتنبه إلى هذا لأنه لم يكن يدرك أن «مادة الفن فى تغيير مستمر بحيث لاتبقى على حال. وأن الفرق بين الحاضر والماضى إنما فرق فى إدراك الحاضر الواعى للماضى إدراكا يفوق فى عمقه وفى حدوده ادراك الماضى لذاته».[1] فهذا لم يكن متيسرا له أن يفعله - لانه - كما أوضحنا - انتقى من الماضى - التراث - مايؤكد موقفه الاجتماعى والثقافى. ومع هذا، فإن للمسألة أصلا آخر فى تفكير ابن طباطبا يمكن أن يؤكد مانقول. فلنسمعه - مثلا - يتحدث عن السرقات. وكيف أنها لم تعد سرقات بقدر ما أصبحت أضافات حلولا حقيقية يطرحها لاثراء واقع الشعر العربى فى زمنه.

«... وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب بل وجب له فضل واحسانه فيه كقول أبى نواس:

وإن جـــرت الألفاظ منا بمدحـــة لغيرك إنسانا فأنت الذى نعنى

أخذه من الأحوص حيث يقول:

متى ما أقل فى آخر الدهر مدحة فما هى إلا لابن ليلى المكـرم [2]

ويحتــاج من سلك هذه السـبل إلى الطاف الحـيلة وتدقـيق النظر فى تناول المعـانى. واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها. وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها. فيستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه. فإذا وجد معنى لطيفا فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح. وان وجده فى المديح استعمله فى الهجاء. وإن وجـده فى وصف ناقـة أو فـرس اسـتـعـمله فى وصف الإنسـان. وان وجـده فى وصف إنسـان

(١) ت . س. اليـوت، مـقـالات فى النقـد الأدبى ترجـمـة لطيـفـة الزيات. القـاهرة، الانجلو مـصرية .د.ت. ص.١٠،١١.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٧٦ .

استعمله فى وصف بهيمه . فان عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها... وان وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام أو فى الخطب والرسائل فتناوله وجلعه شعرا كان أخفى وأحسن. ويكون ذلك كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصرغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كان عليه»[1].

إنه فى هذا النص لايؤكد على ثبات مادة الفن فقط بل ينص على أنها مشتركة أيضا. وعلى هذا يبنى تنظيره - على أساس - إباحة السرقة بوجه عام مادامت تدور فى إطار المعنى المشترك. وثانيا: يترتب على ذلك، توضيح الطرق التى يتم بها هذا العمل من «ألطاف الحيلة» و «تدقيق النظر» وتحويلها من فنونها الأصلية إلى فنون أخرى. فان كانت فى تشبيب حولت إلى مدح وان كانت فى مدح حولت الى هجاء وهكذا.

وبالنسبة للأساس الأول - وهو إباحة السرقة بوجه عام مادامت تدور فى إطار المعنى المشترك - فإن من يتناول المشترك العام ليس بسارق لأنه يملكه بنفس القدر الذى يملكه غيره ويؤكد الأساس الثانى - وهو الذى يشرع لوسائل السرقة - على أهمية المعنى المسروق. لأنه معنى خاص والخصوصية هنا لاتعنى الابتكار بل تعنى السبق فى القول بهذا المعنى. «وفى هذه الحالة يمكن أن يقبل السرق حين يكون تحويلا «لهذا المعنى» يخرج به عن مداره الأول. ومع أن فضيلة السبق تبقى لقائله الأول. فإن التحويل إذا جاء بارعا كاشفا يمكن أن يخول صاحبه لان يصبح أحق بهذا المعنى من قائله الأول»[2].

هذا على المستوى العام، الشاعر ليس ازاء تجربة انسانية يعيشها يستمد منها مادته الفنية. بل إزاء ماض يبحث فيه عما يريد، إنه هنا لايستلهم الماضى بحيث يتلاءم مع حاضره، ولكن حاضره هنا ظِلٌّ لماضيه. وبالتالى فإن عمله الذى ينتجه لايؤدى إلى «إحداث تغيير فى كل الأعمال الأدبية التى سبقته»[3] بل هو يتراقق معها دون أن يضيف إليها.

(١) المصدر نفسه، ص٧٧، ٧٨.

(٢) أدونيس الثابت والمتحول ، جـ ١ ، ص١٩١.

(٣) ت . س . اليوت مقالات فى النقد الأدبى ، ص٨.

ولكن ماذا - على المستوى الخاص - لو أحسن الشاعر فى معنى يبدعه «إنه ليس أمامه وفقا لهذه النظرة إلا أن يكرره فى شعرة على عبارات مختلفة. وإذا انقلبت الحالة التى يصف فيها مايصف، قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الاصابة فيه»(١).

وهكذا تستمر الدائرة فى الدوران، من تحويل إلى تحويل. ومن خاص إلى عام والعكس. ويصبح لافرق بين شاعر وشاعر إلا فى قدرة كل منهما على هضم مايسرق. وابرازه بشكل يخفى على النقاد والبصراء. أما أن ينبع الفرق بين شاعر وآخر من خصوصية التجربة الإنسانية التى يعيشها كل منهم. وبالتالى مما تؤدى إليه هذه الخصوصية فى التجربة من خصوصية فى المعاناة والتعبير والتشكيل الجمالى. فهذا مما لم يكن يخطر على بال ابن طباطبا أو أى ناقد - فيما أعتقد - عاش فى القرن الرابع أو فيما سبقه من قرون. وإن كان هذا لم يتحقق. ألا يمكن أن نتساءل بشأن المشترك والخاص من المعانى. ماهو المقياس للتفرقة بين العام والخاص من المعانى؟!

قد يجيب ابن طباطبا أو غيره من النقاد: إن المقياس هو مدى شيوع هذا المعنى أو ذاك والسبق وما إلى ذلك. ولكن ألا يمكن - بمرور الزمن - أن يتحول العام إلى خاص والخاص إلى عام؟! بالطبع هذا ممكن. إذن فما دلالة اباحة السرقة؟ ومامدى ارتباطها بما ألح عليه ابن طباطبا فى تعريف الشعر - من عناصر الشكل ؟!

الدلالة الوحيدة هى أنها «تشير إلى رغبة السارق فى توكيد نمط معين من التفكير إنها مظهر لاستمرار هذا النمط. وكل نمط لاتلبث أن تدخل فى المشترك. وان كانت فى البداية من الخاص. ولاتقتصر النمطية على المعنى. وإنما تتجاوزه إلى الشكل»(٢) وبالتالى تصبح العلاقة بين تعريفه للشعر وبين طبيعة المادة الفنية. هى علاقة الثبات لا التحول. فكما أن المادة ثابتة لاتتغير ولاتستمد من واقع التجربة الإنسانية. فإن التعريف لايستمد من إبداع الشعراء بقدر مايستمد من المعنى أيضا حيث الأشكال جاهزة والحلول سريعة لمواجهة أى مشكلة.

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٨١ - ٨٢.

(٢) أدونيس الثابت والمتحول، جـ ١ ، ص ١٦١.

ولعل النظر العملي إلى الشعر - الذي ظل مسيطرا على بيئات النقد العربي والبلاغة - هو الذى أدى - أيضا - إلى ذلك. ان مختلف البيئات طلبت الشعر من أجل غرض سيطر عليها فاللغويون طلبوه شاهدا للغة والنحو. ومن ثم جردوه من محتواه العاطفى الخيالى وانحصر الشعر عندهم فى الألفاظ والمعانى واقتصروا على الشعر القديم دون الشعر المحدث. والأدباء طلبوه عونا على صناعتهم وهى الكتابة الديوانية أو على كتابة الشعر إذ لايتم إلا بالحفظ من جنسه. وبالتالى صار عندهم أداة لغرض. فانحصر فى معنى جميل. أو حكمة صادقة. ثم كانت بيئة الاعتزال التى تحدد الشعر عندها بهدفها وهو الدفاع عن العقيدة. ومحاولة توضيح القضايا التى أثارها النص القرآنى. وكان الشعر عونا على توضيح هذه القضايا.

ويكفى أن نعلم أن الجاحظ قد طلب الشعر باعتباره مادة تاريخية وثائقية. ونحن نعرف الأثر الذى يتركه رأى أو فعل الجاحظ فيمن يأتى بعده.. ترتب على هذا ، أن النقاد لم يلتفتوا التفاتا حقيقيا إلى الشعراء المحدثين، لأنه لايستشهد بشعرهم عند اللغويين. ولا يرضى شعرهم المعتزلة إلا بمقدار مايتفق مع أهدافهم وعلى هذا صار شعرهم موضع خلاف بين كل هذه البيئات. وصار الماضى البعيد هو المتفق عليه. والمثل المحتذى. والمصدر الذى تستمد منه المعرفة. هذا فى الوقت الذى اتجه فيه العرب وسط عناصر الشعوب الأخرى للاحتفاظ بما يميزهم. ولم يكن أمامهم إلا لغتهم التى نزل بها القرآن الكريم الذى تميز - ضمن ماتميز به - بنظمه الرائع إذ يحقق أعلى مستوى من البلاغة وكل من البلاغة والفصاحة لايتحقق إلا فى اللفظ - أما المعنى فهو متاح - وعلى هذا صار الاعتداد فى الشعر باللفظ فقط مما نشأ عنه هذه الثنائية الحادة بين اللفظ والمعنى التى لم تتبد فقط فيما كتب ابن طباطبا بل تبدت عند أكثر من واحد من النقاد العرب ، ولئن برز هذا الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى أثناء حديثنا عن طبيعة المادة الفنية ومصدرها، فانه سيكون أكثر بروزا عندما نتحدث عن تصور ابن طباطبا لعملية الإبداع لدى الشاعر ومراحلها وأدواتها مما سيكشف - أيضا - عن فهمه لماهية الشعر.

يطرح ابن طباطبا تصوره لعملية الإبداع فى قوله «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه. والوزن الذى يسلم له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته. وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه. بل يعلق كل بيت يتفق لما نظمه على تفاوت مابينه وبين ماقبله، فاذا كملت له المعانى، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها. وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ماقد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصى انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظه مستكرهة، لفظة سهلة نقية. وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول. وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول، نقلها الى المعنى المختار الذى هو أحسن. وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه. وطلب لمعناه قافية تشاكله. ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسده وينيره، ولايهلهل شيئا منه فيشينه. وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه. ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان. وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق. ولايشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها. وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد. وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها. وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة. الصعبة القيادة»[1].

يتحدد هذا التصور الذى طرحه ابن طباطبا لإبداع القصيدة فى مراحل تمر بها المادة الأولية فى ذهن الشاعر. وأولها: أن يقلب الشاعر مادته الأولية على وجوهها تقليبا يكشف عن كل جوانبها تماما مثلما يتعامل الكاتب مع المادة التى يبنى منها رسالة أو مقالة. وثانيا: إذا ماتهيأت له هذه الفكرة وأصبحت واضحة تماما وضوح النثر فانه من السهل أن يختار لها أو أن تختار لنفسها هى من الألفاظ مايناسبها. ومن القوافى مايتفق معها. ومن الوزن

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٥.

مايسلم لها. أو كما يقول أحد الدارسين «تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية»[1] وثالثا: حينما تصبح كل جزئيات المادة الأولى بهذا الشكل الذى تحقق سابقا. فان على الشاعر أن يبحث لها عن شكل جديد هذا الشكل هو البيت. وهكذا يستمر الشاعر إلى أن ينتهى من استنفاد كل المعانى الموجودة فى ذهنه بحيث تتحقق فى أبيات لها وزن معلوم. وقافية محدودة، ولفظ متناسق واضح. ورابعا بعد هذا كله، ليس على الشاعر إلا أن يجمع هذه الأبيات المفردة التى لاتنتظم فينظمها فى بناء خاص مكتمل بواسطة أبيات أخرى تكون لها «سلكا جامعا لما تشتت منها».

وبعد أن يفرغ الشاعر من جمع جزئيات البناء الذى صنعه وأخرجه فى شكل محدد هو القصيدة، يبدأ فى عملية تأمل جديدة المقصود منها ليس فهم المادة الأولية المشكلة بل تأمل البناء الذى أقيم لوضع اللمسات الأخيرة عليه. فإذا ما كان هناك لفظ مستكره هبط سهوا أبدل به لفظا آخر سهلا نقيا، وأن بدا له أن هناك قافيه غير ملائمة لجزئية المعنى الذى يحتويه شكل البيت، طرحها وجاء بقافية أخرى إليه ونقل الأولى الى جزئية من المعنى تتناسب معها، وهكذا إلى أن يبدو البناء مكتملا.

ومما يتمم هذا التصور الإبداعى للقصيدة، أن نتعرف إلى تصور ابن طباطبا لدور الشاعر فى هذه العملية أو لنوعية الجهد الذى يقدمه، وذلك من خلال تشبيهه صنعة الشاعر بصنعة النساج الحاذق. والنقاش الرفيق. وناظم الجوهر. فكما أن النساج حريص على جمال الشكل. فيدفعه هذا الحرص إلى أن يزين وشيه بأحسن التفويق وكما أن النقاش الماهر الحساس هو الذى يضع صبغته حيث يكون موضعها جميلاً ويشبعها حتى تبدو أكثر جمالا وحسنا للعيان. وكما أن ناظم الجوهر حريص على أن يجمع فى قلادته بين النفيس والثمين. ولايدخل بينهما ماهو بعيد عنهما حتى تبدو جميلة باتساقها الشكلى، فان الشاعر هو هؤلاء جميعا إذ أن مادته الأولية فى يده مثل هؤلاء. وهو يقلبها على جميع وجوهها. وعندما يخضعها للتشكيل يحذف منها ويضيف، ويشبع مايحتاج إلى الإشباع وينظم بين مايحتاج إلى النظم بحيث يبدو

(١) عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية للنقد العربى دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٤، ط الثالثة، ص٢٢١.

الاتساق الشكلى عنده أروع مايكون فيبدو «كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق»[1].

ويتضح من هذا التصور، الارتباط الكبير بين الشاعر وهؤلاء من الصناع من حيث : توافر المادة الأولية ـ وخضوعها ـ فى التشكيل ـ للعقل المجرد بما ينفى زوايا الغموض ويحقق الوضوح الكامل. والاهتمام المسرف بدقائق الشكل مثلما يبدو من «الوشى المنمنم. والعقد المنظم».

هذا ماتصوره ابن طباطبا ، وهو ـ كما يتضح ـ يسير فى نفس الاتجاه الذى حدده الناقد لنفسه من الاهتمام بعناصر الشكل اهتماما كبيرا يوحى لنا بأن الشكل قد تحول لديه إلى قيمة فى ذاته، أو أنه أصبح الغاية والوسيلة. فإذا كانت المادة الأولية التى يتعامل معها الشاعر ـ كى يقيم بناءه الشعرى ـ واضحة كل هذا الوضوح العقلى. فإنه من السهل على أى دارس. أن يتخيل المراحل التى تمر بها هذه المادة. وهى مراحل ـ كما يبدو ـ تتم تحت سيطرة الوعى المطلق للشاعر بحيث يصبح المبدع من الشعراء هو الذى يكون أكثر اتقانا لصنعته، وتصبح القصيدة الجيدة هى التى نالت من الخبرة والجهد العقلى ـ فى تصميم شكلها ـ مالم تنله القصائد الأخرى. كما يصبح مانسميه محتوى أو مضموننا ـ بلغة عصرنا ـ هو المادة القابلة للتكوين فى انفصال تام عن ذات الشاعر وغير موثرة فيما تتخذه من أشكال. أما الغموض الذى يكتنف جوانب النفس ابان ابداع الشاعر لعمله، والتوتر والقلق، والالتحام الوثيق بين أجزاء التجربة كل هذا لم يكن ليخطر على بال ابن طباطبا. ويصبح هو والجانب التلقائى العفوى فى العملية الإبداعية أمرين يدخلان عنده تحت إطار عدم إتقان الشاعر لصنعته.

وهذا العمل الإبداعى الصناعى عند الشاعر ـ فى نظر ابن طباطبا ـ لايتم إلا فى إطار من العوامل المساعدة على تحقيق جمال الشكل، وهذه العوامل هى التى أسماها ابن طباطبا ، بالأدوات التى تجلعها على مستويين: مستوى عقلى نفسى، ومستوى تقليدى موروث.

---

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص٥.

وبالنسبة للمستوى الأول يقول «.... ثم يتأمل ماقد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته»[1] و«حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لاتكلف معه»[2].

ويتحدد المستوى الثانى من الأدوات فى «التوسع فى علم اللغة، والبراعة فى فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم. ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه فى كل فن قالته العرب فيه. وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها، وأمثالها والسنن المستدلة منها. وتعريضها وتصريحها وإطنابها وتقصيرها. وإطالتها وإيجازها ولطفها وخلابتها. وعذوبة ألفاظها. وجزالة معانيها. وحسن مباديها»[3].

وإلى جانب هذين المستويين من الأدوات، هناك مستوى أعلى يجمع بينهما، ويسيطر عليهما، ويذوبان فيه ويتحدد بقوله «وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذى تتميز به الأضداد. ولزوم العدل، وإيثار الحسن. واجتناب القبح. ووضع الأشياء مواضعها»[4].

وهذا يدفع بنا إلى أن نحاول معرفة طبيعة كل مستوى من مستويات هذه الأدوات، وطبيعة الدور الذى تقوم به فى العمل الصناعى الحرفى للقصيدة. والعلاقة التى تربط كل مستوى بالآخر من هذه المستويات.

وبداية قد يفيد أن نتوقف عندما تعنيه الأداة فى المصطلح القديم! إذ هى «الواسطة بين الفاعل (الشاعر) والمنفعل (المتلقى) فى وصول أثر الأول إلى الثانى. والإتقان فى استخدام الأداة لايمكن أن يتم بدون طبع، ومتى لم يكن طبع لم تفد الأدوات شيئا»[5] إذاً فالأدوات

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٤

(٣) المصدر نفسه، ص٤

(٤) المصدر نفسه، ص٥

(٥) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى، ص ٣٩.

من حيث هى واسطة لنقل الأثر لايمكن أن تؤدى دورها الوظيفى إلا بتوافر الطبع الذى هو خصيصة أولى لدى الشاعر لايفيد بدونها تعلم الشعر ومعرفة أسباب صنعته، كما لايفيد بدونها - إن تحقق شعر - الأثر الذى يتركه هذا الشعر فى المتلقى. فالطبع اذن هو جانب أولى مهم فى الشاعر. والطبع - من حيث هو استعداد ذاتى لقول الشعر يمكن أن ينمو ويزداد وتظهر فاعليته بالاطلاع والمعرفة - لم يكن هو كذلك عند الجاحظ أو ابن قتيبة أول من تداولا هذا المصطلح. إذ يعنى مفهوم الشعراء المطبوعين عند الأول أن المعانى «تأتيهم سهوا رهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا »[1] وأن «كل شئ للعرب إنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة ولا استعانة»[2].

ويعنى عند الثانى - ابن قتيبة - «أن الشاعر المطبوع يعنى مانعنيه بعفوية القول وتدفقه. وهذا يعنى أن الطبع يشمل القول على البداهة مثلما يشمل الصنعة الخفية التى لاتظهر على وجه الاثر الفنى»[3] وذلك لأن «الطبع كلمة تتعدد دلالتها فهى قد تعنى قوة الشاعرية أو الطاقة الشعرية وقد تعنى أيضا المزاج حين يعسر القول على الشاعر فى وقت دون وقت، وفى مكان دون مكان»[4].

هذا عن الطبع فى القرن الثالث الهجرى باعتباره أحد الجوانب الذاتية فى الشعر التى بدونها لايكون. لذا كان الطبع - عند ابن طباطبا - أداة ذات أهمية لأنه - وإن كان يركز على الجوانب الصناعية فى قول الشعر - يدرك تماما أنها لن تؤدى دورها دون استعداد حقيقى. وتمشيا مع نظرته إلى الشعر، ربط هذا الاستعداد بآلات هذه الصناعة. فكما أن هذه الآلات لاتفيد وحدها، كذلك لايفيد هذا الاستعداد الذاتى وحده فى قول الشاعر. وبذا نلاحظ أن ابن طباطبا هنا - قد تقدم من حيث تحديد المصطلح وربطه بصنعة الشعر - على «الجاحظ وابن

---

(١) الجاحظ، البيان والتبيين جـ ١ ، ص٤٦.

(٢) نفس المصدر، ص٨٣.

(٣) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص٨٠

(٤) نفس المرجع، ص٨٠.

قتيبة» . إلا أن هتمامه الزائد بالحديث عن أهمية تعلم جوانب هذه الصنعة والتركيز على دورها الوظيفي، يجعلنا نتشكك في إيمانه الصحيح بأهمية هذه الجوانب الذاتية في الشعر، وبأهمية فعاليتها المؤثرة في التكوين الفني للقصيدة، ويجعلنا نؤمن بما قاله أحد الدراسين بأنه «بدلا من أن يقدر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الإنساني الأصيل المتفرد في صناعة الشعر. والذي اتقن التعبير عنه أحد الفقهاء المتقدمين عندما قال (لابد للمصدور أن ينفث) نجده يقدر الجهد الحرفي المبذول. وان لم يكن وراءه أي رصيد من المشاعر والانفعالات الإنسانية. ومع مضي الزمن وتحول الشعر نفسه إلى صنعة باردة نتيجة توظيفه في غايات إجتماعية مباشرة. تتحول فكرة الطبع نفسها ويتغير مفهومها. وبعد أن كان الطبع مرادفا للحساسية الفطرية التي تدفع صاحبها إلى التعبير عما يعانية يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة»[1].

ومتى أصبح الطبع «قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة» ، أمكن لنا أن نتبين طبيعة دوره الذي يقوم به في صياغة القصيدة، وهو دور لايتعدى الدور الذي تقوم به آلات الصنعة من معرفة مستفادة. لأن هذه المعرفة المستفادة ـ كما يقول ابن طباطبا ـ لايصبح لها أي قيمة إ لم تتحول الى طبع. أو أن تصبح هي والطبع قرينين، أو وجهين لشئ واحد هو القصيدة وبدلا من أن يقوم الطبع باعتباره جانبا ذاتيا محضا ـ بتلقى المادة الأولية للقصيدة وصبغها بصبغته الخاصة بحيث تأخذ صورة تشكيلية جديدة، ويصبح دوره هنا قريبا من دور الخيال الفني. مع التجاوز في تقسيم النفس إلى خيال وطبع، نقول بدلا من ذلك، يقوم الطبع ـ باعتباره جانبا فكريا جافا ـ بصياغة المادة الأولية للقصيدة صياغة منطقة جافة لاحرارة فيها ولا انفعال دون أن يضيف إليها شيئا ، عدا أنه حولها من وجودها بالقوة إلى وجود بالفعل أن صح هذا التعبير ، وبذا تصبح «الصورة المصنوعة أفضل من الصورة الطبيعية على أساس إن الجمال في الصنعة كامل في حين أنه في العمل الطبيعي لايكون كاملاً»[1].

---

(١) جابر عصفور الصورة الفنية في المورث البلاغي والنقدي دار الثقافة القاهرة، ١٩٧٢، ص١١٦.
(٢) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٢٢٢ ـ ٢٢٣.

ومن هنا ـ وعلى أساس هذا الدور الذى يقوم به الطبع كـادة من الأدوات التى يمتلكها الشـاعر ـ يلتقى الطبع مع المستوى الثانى من الأدوات وهو المستوى التقليدى الموروث وهذا المستوى الثانى من الأدوات لايقل أهمية من حيث طبيعته أو من حيث طبيعة الدور الذى يقوم به فى عملية تكوين البناء الشعرى على أساس من الحرفية والصنعة عن المستوى الأول.

صحيح، أن المستوى الأول من الأدوات، أسبق من حيث الوجود ـ لدى الشاعر . ولكنه ليس أسبق من حيث أدائه لدوره أو فاعليته فى عملية الإبداع، بل لانتجاوز الحقيقة ـ فى فهمنا لابن طباطبا ـ إذا قلنا إن دوره أصبح مساويا تماما إن لم يقل عن الدور الذى يقوم به المستوى الثانى من الأدوات.

وهذا المستوى الثانى له طبيعته الخاصة، من حيث إنه موروث. والموروث هنا تعنى دلالات كثيرة من أهمها الأولية. النقاء. وهاتان الدلالتان كفيلتان وحدهما بأن يحيطا هذا المستوى بأهمية خاصة ـ إن لم تكن فى نفس الشاعر ـ فهى موجودة بصورة أقوى فى نفس الناقد. وليس أدل على ذلك من حديث ابن طباطبا الذى يعنى به هذا المستوى «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له مايتكلف منه. وبان الخلل فيما ينظمه. ولحقته العيوب من كل جهة»(١).

والأولية هنا تفرض على الشاعر أن يحتذى سبيل الأوائل الذين التزموا هذا المستوى الخاص ـ والاحتذاء ليس فيه حرية الشاعر أو اختياره بقدر مافيه من الزام له. ولذا فهو إن ابتعد ـ فى نظر ابن طباطبا ـ عن هذه السبيل لايكون شاعرا. وإن امتلك الطبع الذى هو أداة مهمة من أدوات الشعر. فإنه لايصبح فقط ناقص الأداة ـ بقدر ماهو خارج على عرف الجماعة التى لها قوة الفرض والإلزام.

وعلى هذا الأساس ، تتحدد أهمية هذا المستوى ـ كما تتحدد أهميته فى صناعه القصيدة فى أنه أساس لابد من وجوده داخل عناصر التكوين البنائى ليتحقق الجمال فى الصنعة.

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٣.

ومعنى احتواء القصيدة لهذا المستوى التقليدى الموروث الأولى، ضمن ماتحتويه، أنها لاتنتمى إلى منتجها بقدر ماتنتمى إلى هذا الموروث. فليس الشاعر هنا ـ هو المبدع . وإنما الذى علم الشاعر الإبداع. والذى حدد سمات القصيدة هو هذا الموروث. لذا فهو صاحب الفضل الأول. ومن تعصى عليه فهم هذا المستوى لايمكن أن يتحقق جمالا مافيما ينتجه من أشكال لأن الخلل سيلزمه كما تلزمه العيوب من كل جهة.

وبالإضافة إلى هذا ، فإن هذا المستوى الثانى لايساعد الشاعر فقط على تنمية أو تطوير قدرته الحرفية فى صناعة الشكل، ولكنه أيضا، يقدم له ضمن مايقدم مادته الأولية ـ لأننا ـ كما سبق أن أوضحنا ـ قلنا إن المادة الأولية عند ابن طباطبا لاتتمثل فى تجربة الشاعر الخاصة، ولكنها تتمثل فى قدرته على حفظ الماضى حفظا يتمكن من استعادته متى شاء.

وعلى هذا، فإن المستوى الثانى من الأدوات يقوم بوظيفتين من وجهين مختلفين للشاعر. فهو يعطيه مادته الأولية. ومن ناحية أخرى يمكنه من تطوير وتثقيف قدرته الصناعية وذلك باحتذاء السابقين من الشعراء. أى أنه يعلمه كيف يصوغها.

وتتوفر فى هذا المستوى ـ أيضا صفة النقاء. لأنه ـ كما قلنا ـ مثال ولابد له أن يخلو من كل نقص أو عيب. وهذه صفة تغرى الشعراء المتأخرين الذين يوجههم ابن طباطبا بالتعامل معه وتقدير أهميته فى صناعة الشكل وعلى هذا يمكن القول أن هذين المستويين يندمجان فى داخل الشاعر. ويظهران بأثر واحد معروف هو القصيدة.

ومادام هذا المستوى الموروث التقليدى يقوم للشاعر بوظيفتين إذ يعطيه مادته الأولية أولا ثم يمكنه ثانيا ـ من تطوير قدرته الصناعية وتثقيفها ، فإنه بهذا يقوم بوظيفة ثالثة هى أنه يعلمه، ويصبح الشاعر طالبا للعلم. والعلم ـ هنا ـ ليس إلا محاولة فهم تراث السابقين الذين يتوفر لديهم الأولية والنقاء. ولكن هذا لايفهم إلا بفهم سنته التى قام عليها. والتى تخفى على كثيرين إذا ماحاولوا فهمه. ويسوق ابن طباطبا أمثلة من هذه السنن ليؤكد هذا الأساس فى أنفس الشعراء.

يقول « وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها التى لاتفهم معانيها إلا سماعا كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فاذا أدركته بكت، حينئذ قتلاها وفى هذا المعنى:

من كان مسرورا بمقتل مالك فليأت نسوتنا بوجه نهار
يجد النساء حواسرا يندبنه يلطمن أوجههن بالأسحار
قد كن يكنن الوجوه تسترا فالآن حين برزن للنظار

يقول: من كان مسرورا بمقتل مالك فليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه، على أنا قد أخذنا بثأره وقتلنا قاتله وككيهم - إذا أصاب إبلهم العر والجرب - السليم منها ليذهب العر عن السقيم وفى ذلك يقول النابغة متمثلا:

يكلفنى ذنب امرئ وتركته كذى العرى يكوى غيره وهو راتع

وكحكمهم إذا أحب الرجل منهم امرأة وأحبته. فلم يشق برقعها، ولم تشق هى رداءه فإن حبها يفسد. وإذا فعلاه دام أمرها، وفى ذلك يقول عبد بنى الحسحاس سحيم:

فكم قد شققنا من رداء محبر ومن برقع عن طفلة غير عانس
إذا شق برد شق بالبرد مثله دواليك حتى غير لابس (١)

إذاً، فهذا المستوى - كما قلنا - ذو أهمية بالغة عن المستوى الأول وهو الطبع، ويؤكد لنا مرة أخرى، أن جهد الشاعر لم يعد - عند ابن طباطبا - جهدا خياليا إبداعيا بل صار جهدا صناعيا بحتاً، يتمثل فى إرضاء الإلحاح الدائم - من قبل المتذوقين - على جمال الشكل - كما يثبت فى نفس الوقت قدرته على صنع الأشكال الجميلة صنعا محكما بغض النظر عن جدتها أو صدقها أو تعبيرها عن أى مستوى داخلى.

وليس غريبا أن يتلاقى الطبع - بعد أن صار لدى ابن طباطبا - جانبا فكريا محضا - مع

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٣٢ ، ٣٣ .

هذا المستوى الموروث ليؤكدنا ولاحمها الخالص لأداة كبرى مسيطرة على كل الحواس. بها يعرف كل شئ ويتحقق جماليا. هذه الأداة هى العقل الذى تعرف به الأضداد. ويلتزم العدل ويؤثر الحسن. ويجتنب القبح. وتوضع الاشياء مواضعها. وهى كلها وظائف تنقسم قسمين: قسما أول ممثلا فى: فى معرفة الأضداد وتمييزها. والثانى التزام العدل.

والأضداد - فى ذهن ابن طباطبا - ليست هى المتقابلات من الأشياء أو الأمور داخل القصيدة. ولكن الأضداد هنا - فى نظره - هى عبارة عن وضع القافية مثلا أو الوزن فى معنى غير ملائم له. واسمعه يقول «وان اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق لها معنى آخر مضاد للمعنى الأول. وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن» واسمعه يقول عن المعانى مبينا فكرة الأضداد« ومن التشبيهات البعيدة التى لم يلطف أصحابها فيها ولم يخرج كلامهم فى العبارة عنها سلسا سهلا قول خفاف بن ندبة: والعتدات القوائم. أراد أن قوائمها دقت حتى صارت كأنها الخيوط. وأراد ضلوعها فقال متونها»[1] ثم يقول موجها للشعراء «وينبغى» للشاعر أن يجتنب الإشارة البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل، ويتعمد ماخالف ذلك»[2].

فالأضداد عنده - كما اتضح من هذه الأمثلة - هى كل مايخالف الوضوح المباشر الذى نجده فى النثر، لأن هذا الوضوح - فى نظره - يمكن الا ينحرف بالشاعر عن التزام العدل، كما لاينحرف بالمتلقى عن سبيل المتعة العقلية الناتجة عن إدراك هذا العدل فى القصيدة.

والعقل حينما يحقق هاتين الوظيفتين فإنه بذلك يجتنب القبيح من الأشكال أو المعانى البعيدة الغلقة ، وهذا مايجعله يحافظ على وضع الأشياء فى مواضعها دون إخلال أو مساس بها سواء كانت مادة أولية لم تشكل، أو صارت مادة ذات شكل، وبذلك يكون العقل قد قام بوظائفه الأربع كاملة التى تهدف إلى إيقاع الحسن فى الشكل المصنوع، والعقل بوظائفه -

---

(١) نفس المصدر، ص ٨٩-٩٠ - البيت :

أبقى لها التعداء من عتداتها ∴ ومتونها كخيوط الكتان

(٢) نفس المصدر، ص ١١٩.

يكون جماع الأدوات السابقة لأنه يتضمن وظائفها أيضا بالإضافة إلى أنه يوجهها فى عمله.

ويتضح لنا من جديد، أن ابن طباطبا دائم الإلحاح على عدة أمور مرتبطة فى ذهنه بالشعر تعريفا وصناعة أولها: أن الشعر عبارة عن مجموعة من العناصر الشكلية وأن مادته ثانيا ليست التجربة الإنسانية للشاعر ولكنها التراث بما فيه، وأن هذه المادة لاتتغير بعد الصياغة عما كانت عليه من قبل بدليل إمكانية أخذها ووضعها فى شكل جديد، وتصبح هى نفسها المادة الأولى فى الشكل الأول. ورابعا: أن الشاعر ـ هنا ـ ليس مبدعا بقدر ماهو وسيط أو معمل تجارب تتم فى داخله صناعة المواد بمساعدة عوامل ثابتة لاتتغير من شاعر إلى آخر. تقوم بدورها فى وضوح وسلاسة هذه العوامل هى الأدوات التى تكلمنا عنها والتى تمتد تبعيتها إلى التراث أيضا مما يوحى لنا بأن التراث هو المبدع وليس الأفراد. ومادام هذا التراث تاريخا ومبدعا فإنه يصنع الأفراد الذين يحتذونه أو يعيشون فى أسره.

ولكن، ألا يحق لنا أن نتساءل عن سر هذه الأهمية الكبرى التى أولاها ابن طباطبا وغيره من النقاد العرب السابقين للتراث باعتباره مصدرا للإبداع الشعرى. ومعلما للشاعر. ومقياسا لجمال الشكل فى القصيدة؟ ولماذا اعتبر الخروج عليه أمرا مرفوضا من قبل النقاد العرب وغيرهم من فئات المفكرين حتى القرن الرابع؟!.

ان اهتمامهم بالماضى صار أمرا لافتاً للنظر ،إذ أصبح الحاضر عندهم ظلاله بل إنهم اعتبروا الماضى أصلا والحاضر فرعا. وعلى هذا ليس من حق الفرع أن يخرج عن الأصل، ولا أعتقد أن أحدا من الدراسين ينسى ما اتخذه هذا الاهتمام بالماضى من تسميات كثيرة مختلفة باختلاف مجالات الثقافة العربية. وفى مجال النقد الأدبى اتخذ تسمية مشهورة هى «عمود الشعر» الذى اعتبرناه ـ أثناء حديثنا ـ عن أدوات الإبداع الشعرى ـ أحد هذه الأدوات وأسميناه بالمستوى الثانى الموروث.

ولعل السر وراء الاهتمام به ينبع من كونه ـ مصدرا للإبداع والمعرفة ـ كما قلنا ـ أى أن

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٥.

الشاعر يستمد منه - لا من تجربته - مادته الشعرية، ولقد برز هذا واضحا حينما نشب خلاف بين أنصار الطبع، وأنصار الصنعة حول حركة الشعر المحدث إذ وأن أكثر المجددين اخفقوا فى استخدام الفلسفة، وتراث الفكر واحالتهما إلى مضمونات فنية. ومن ثم خيل إلى البيئة الأدبية أن مادة الشعر لاتكون شيئا غير التقاليد الموروثة. وماسمى عمود الشعر أما أن يتثقف الأديب ويدرك من معارف عصره ماينبغى ليقدم فنا خصبا يعبر عن روح الثقافة وانفعال الضمير الإنسانى بها فذلك لم يخطر لأكثر النقاد»[1].

وبالإضافة إلى هذا، كان هناك استشعار فئات المثقفين العرب بخطر ذوبان العرب باعتبارهم جنسا. وموروثاتهم باعتبارها ثقافة فى حركة المد الشعوبى التى كانت فى الأصل تعبيرا عن تأكيد هذه الشعوب الأجنبية على ذاتها القومية والثقافية. فهم أصحاب حضارات - فى هذه الفترة - أقدم وأقوى من الحضارة العربية الناشئة، إلى جانب أنهم كانوا أكثر عددا من العرب باعتبارهم جنسا. ولذلك كان طبيعيا أن ينظر المثقفون العرب، ومنهم النقاد إلى الأدب باعتباره درعا واقيا من خطر الذوبان فى هذه الثقافات والأجناس، وأن يصبح «عمود الشعر» عندهم جزءا يشبه عمود الدين. والحياد عنه بدعة من البدع. أو ضلالا يجب أن يتناول بالكراهة. التى تبلغ أحيانا حد التحريم. كان مايسمى عمود الشعر إقرارا بأن الأدب العربى ناضج فى رأى أصحابه. وهو لهذا النضج ذو أصول. وربما كان من الصعب إفرادها واحدا بعد آخر. ولكن كان من السهل إقرار مبدأ الأصول - فلا نقاء بغير أصول تتمثل فى أذهانهم - ولو عجزوا عن إيفائها حقها فى التعبير.

وكان السخط على من يسمون المحدثين أشبه بالسخط على ذوى البدع الذين لايستمسكون بالأصول من القرآن والحديث. هؤلاء المحدثون اعتبروا أحيانا ثائرين على نقاء الطبع، وجوهر التفكير الموروث. ومنقطعين عن الإحساس بالماضى العريق. والأمثلة بعد ذلك كثيرة لاتحصى على هذا الفرض. فالنقد العربى ظل ينظر فى اشفاق إلى محاولات الخروج عن

---

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص٩٣.

هذا النظام القديم.

إن هذا النظام كان ماثلا حتى بدأ الكلام في الشعر والشعراء. وحينما رأى بعض النقاد أن بعض الشعراء يحاول التعبير عن عاطفته الخاصة في مثل قول جرير المشهور:

إن الذين غـدوا بلبك غـادروا ... وشلا بعينك لايزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لي ... ماذا لقيت من الهوى ولقينا

قالوا: هذا لفظ جميل. ولكنهم طاردوه بقوة لأن التعبير الشخصي عن العاطفة عندهم كان كالمروق من سلطان النظام. وكان النظام - في رأيهم - لايستقيم مع اعطاء الفرصة لكل شاعر كي يعبر عن نفسه دون تقييد أو تحديد، وكما أنكرت العاطفة الشخصية، أنكروا الثقافة التي لاتصبح جزءا من دم الأدب العربي في ماضيه، وحياته الطويلة. وظلت المشكلة الأساسية عندهم هي أية علاقة يمكن أن تكون بين الشعور بالأنتماء والشعور بالتطور. وبعبارة أخرى ماقانون التطور»[1].

ويؤكد ابن طباطبا هذا التعليل السابق بأمثلة كثيرة. فلو استقرأنا كتابه لوجدنا أن أغلب الأمثلة والشواهد الشعرية التي يضرب بها لتأكيد أو توضيح قضايا خاصة بالشعر المحدث في عصره. أمثلة وشواهد من الشعر القديم. ويكفي أن نعلم أنه لم يذكر أبا تمام في كتابه كله إلا مرتين مرة، أثناء حديثه عن سنن العرب وأهميتها لمعرفة شعرهم يقول «فهذه الأشياء - أي السنن - لاتفهم معانيها إلا سماعا، وربما كانت لها نظائر في أشعار المحدثين، من وصف أشياء تعرض في حالات غامضة، وإذا لم تكن المعرفة بها متقدمة عسر استنباط معانيها واستبهم المسموع منها كقول أبي تمام:

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت ... أعمارهم قبل نضج التين والعنب

---

(١) مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم. منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب ، د.ت. ص١٣،١٢.

ويعقب على استعارة أبى تمام بقوله «نضجت أعمارهم» ليس يستحسن ولا مقبول»[1].

ومرة أخرى أثناء حديثه عن تخلص الشعراء إلى معانيهم إذ يذكر بيتا له إلى جانب ثلاث أبيات أخرى - بينما يذكر للبحترى - فى مقابل هذه الأبيات الخمسة لأبى تمام - أبيات كثيرة، هذا بالإضافة إلى الإشادة بشعر القدماء، وضرورة أخذ المحدثين به. واتباعهم إياه ويكفى دليلا على هذا - إلى جانبا ما ذكرناه - موقف تطبيقى آخر له. فهو حينما ذكر أن من الشعر أبياتا «أغرق قائلوها فى معانيها» ذكر على ذلك قول النابغة:

وإنك كالليل الذى هو مدركـــــى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وعلق عليه بقوله «وإنما قال «كالليل الذى هو مدركى» ولم يقل كالصبح لأنه وصفه فى حال سخطه فشبهه بالليل وهو له فهى كلمة جامعة لمعان كثيرة»[2].

وحينما قال أبو نواس بيته الذائع :

وأخفت أهل الشرك حتى أنــــه لتخافك النطف التى لم تخلق

لم ينسب براعته وجماله لأبى نواس. بل ردها إلى القديم، وبينما استحسن قول النابغة - على الرغم من أنه حسب تقسيمه - من الأبيات التى أغرق قائلوها فى معانيها - لم يستحسن بيت أبى نواس وهو من نفس الصنف. وقد علق عليه بقوله «وقد سلك جماعة من الشعراء المحدثين سبيل الأوائل فى المعانى التى أغرقوا فيها».

هذا، وناهيك عن مواقف كثيرة يؤكد فيها ابن طباطبا اتجاهه واتجاه أغلب النقاد العرب نحو الحرص على القديم، والاهتمام به. وقياس الحديث عليه. وهذا بدوره - كما قلنا - يؤكد تعليلنا الذى سقناه لهذا الغرض.

واعتقد، بعد هذا العرض - أن ابن طباطبا لم يفصل بين تصوره لتعريف الشعر وتصوره

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٣٩ ، ٤٠.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٤٧، ٤٨.

لعملية الإبداع باعتبارها جانبا آخر يكشف عن فهمه لماهية الشعر. ومما يذكر له، أنه حتى الآن يربط بين هذه الجوانب ربطا دقيقا قويا يتسق مع اهتمامه بالشكل باعتباره قيمة جمالية فى ذاته، يجب أن يتوفر لها كل الجهد. ولذا فإنه الح الحاحا كبيرا على إخضاع المادة الأولية أثناء التشكيل لوعى الشاعر المطلق. كما أنه أبرز نوعية الجهد الصناعى الذى يبذ له الشاعر حينما قارنه بالنظام والنساج والنقاش.

وعلى الرغم من كل هذا الترابط الواضح بين أفكاره وتصوراته، فإنه لايمنع من أن نقف عند جانبين : الأول: ساير فيه اتجاه النقاد العرب السابقين فهو حينما أبرز نوعية الجهد الصناعى الذى يبذله الشاعر، كان يعبر عن نظرة البلاغة العربية عامة للشعر والكتابة من حيث اعتبارها الشعر صنعة كسائر الصناعات. وذلك حينما «قارن النقاد قديما ـ كما قارن ابن طباطبا ـ بين صناعتى الشعر والكتابة وبين صفتى النسيج والصياغة . واستعاروا كثيرا من مصطلحات هاتين الصنعتين للنقد. فالنسيج والتوشية، والتلاحم والسبك والترصيع والصياغة. والتطريز. والتدبيج والتحبير وغيرها كثير يدل على مدى تفهم النقاد والأدباء للصلة بين الضربين»[1].

كما يدل على أن النقد باعتباره علماً ـ حتى هذه الفترة ـ لم يستطع أن يستقل فى مصطلحاته عن العلوم والصناعات الأخرى. وأن النقاد العرب ـ ومنهم ابن طباطبا ـ حتى هذه الفترة ـ لم يفعلوا هذا وحدهم بين الآداب الأخرى إذ إن «مراجعة بسيطة لما كتب أرسطو فى باب العبارة فى (الخطابة) و فى (كتاب الشعر) تدلنا على سبق أرسطو وأفلاطون من قبله إلى هذا الرأى عند مقارنتهما بين الشعر وسائر الفنون الأخرى. بل إن أفلاطون نفسه شبه الشعر بالرسم. بينما قارن أرسطو بين الشعر والرقص»[2].

(١) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربى، جـ ١ ، ص ١٣٤.

(٢) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربى، جـ ١ ، ص ١٣٥.

أما الجانب الثانى - وهو تصوره لعملية الإبداع. كيف تتم - طبيعة المادة الفنية - فأولاً: هل يمكن للناقد أو الفنان أن يميز بين معنيين فى القصيدة: معنى نثرى. ومعنى شعرى؟! بمعنى آخر هل يمكن أن ندخل فى نطاق الشعر - تلك القصيدة التى تحمل مستويين من المعنى نثرى وشعرى؟! وهل يصح أصلا هذا الافتراض سواء فى ذهن الناقد أو الشاعر ؟! وهل تقبل الفكرة الفنية هذا التقسيم؟ وما طبيعة هذه الفكرة ؟!

لقد افترض ابن طباطبا بناء على تصوره لطبيعه المادة الفنية - أن هناك مستويين من المعنى ينبتان فى ذهن الشاعر يؤدى أحدهما إلى وجود الآخر. مستوى نثرى يقبل التصنيع والتحوير ليظهر فى النهاية شعرا. وهذا الافتراض تعوزه الدقة لو علمنا أولا أن من طبيعة الفكرة الفنية مهما كان وضوحها أو كانت بساطتها أنها لاتقبل التقسيم لأنها «تتولد فى جذور النفس وتسبق كل تقسيم للنفس إلى مايسمى «عقل» وعاطفة وطبيعة أخلاقية»[١] وبناء على هذا، فإن هذه الفكرة الفنية تتصف ثانيا «بصفة الوحدة والاكتمال»[٢].

وعلى هذا، فإن الشاعر حينما يتعرف إلى فكرته الفنية لايتعرف إليها - كما بين ابن طباطبا - عن طريق العقل الخالص المجرد. بل أن تعرفه إليها يكون «على هيئة توافق روحى أو بالأحرى على هيئة تماسك وارتباط طبيعى»[٣] وهو حينما يتأملها، لايتأملها باعتبارها شيئا منفصلا عن ذاته. بل أنه بتأمله لها إنما يتأمل ذاته، وبناء على هذا، فإن التفكير فيما أسماه ابن طباطبا لفظا ووزنا وقافية يصبح أمرا بعيدا ليس له وجود. إن التفكير فى هذه الأمور لايمكن أن يكون منفصلا إذن إن «تضامنها المتين يبدأ منذ بدء ظهور القصيدة أو منذ مولدها ثم يستمر خلال سيرها. فليس هناك اذن فترة للفكرة. وفترة أخرى للشكل. وفى عالم الشعر يجرى بينهما ربط يستحيل تحديده بين الملموس وغير الملموس. وينتج عن ذلك أن

---

(١) جان برتليمى بحث فى علم الجمال. ترجمة أنور عبدالعزيز دار نهضة مصر القاهرة. ١٩٧٠، ص٥٦١.

(٢) جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، ص٥٦١.

(٣) نفس المرجع والصفحة.

يكون التكوين مستمرا بطريقة ما بحيث لاينحصر فى فترة أخرى غير فترة التنفيذ»[١].

إذن ليس هناك تصور عقلى سابق للقصيدة يجعل الشاعر يبحث للمعانى عن ألفاظ تلائمها ويبحث للألفاظ عن أوزان تتوام معها ومع المعنى. ثم يبحث بعد ذلك عن قواف ربما تتفق أو لاتتفق إن القصيدة - هنا - ليست مشروع عمل يتم فى وضوح العقل وسيطرته بقدر ماهى إحساس ينبع فى النفس فينشعب - بعد ذلك - متخذا أشكاله، أو بعبارة أخرى، ينمو متشكلا. فلا نستطيع أن نفصل فيه بين لفظ ومعنى أو بينهما وبين الوزن. كما لايستطيع الشاعر أيضا أن يقوم بهذا الفصل فهو - وإن ألح ابن طباطبا على دوره الصناعى البحث - إنسان ذو حساسية خاصة. واتجاهه إلى الجهد الصناعى يجعل من شعره موضع نقص دائم لأن «الفنان الذى يسرف فى العناية بالألفاظ يفقد القدرة على التقاط العاطفة غضة قبل أن تجف. حارة قبل أن تفتر. إنه لايحترم الفكر لذاته»[٢].

وإذا كان ابن طباطبا قد قصد من وراء إلحاحه على عناصر الشكل. وفصله بينهما فى مرحلة التكوين، أن يتحكم الشاعر فى قصيدته لتخرج مثالا جماليا شكليا يرضى العقل بما يحمل فيه من تقسيمات منطقية، وتحقق شرط الوضوح، فإن هذا ليس موطن الجمال الحقيقى فى عمل ما من الأعمال الفنية «لأن الذى يأتى بجمال القصيدة، هوالشىء غير المتوقع الذى يتولد من الأغنية نفسها ومن الوزن والقافية. والصورة تتولد من صوت الطبيعة وهى التى تضئ الفكرة، بشكل يختلف عن ذلك الذى يحدث نتيجة للتفكير المنطقى» [٣]وذلك ليس لأن الشاعر يعرف العالم على أنه تقسيمات منطقية، ولكن لأنه «يعرف العالم ويغير مايجب تغييره بنفس الطريقة التى يعرف بها الرجل الفاضل الفضيلة»[٤].

وعلى هذا يصبح مايسعى إليه ابن طباطبا من إمكانية «تحول القصيدة الشعرية إلى نثر

---

(١) نفس المرجع، ص ٣٠١.

(٢) ج.م . جوير. مسائل فلسفة الفن المعاصرة. سامى الدروبى دار الفكر العربى ، القاهرة. د.ت. ص ١٧٣

(٣) جان برتليمى ، بحث فى علم الجمال ، ص٣٠٢.

(٤) نفس المرجع، ص٥٦١.

معناه إنكار جوهر الفن. ويكون التمييز في بيت الشعر بين المعنى والصيغة اللغوية. أو بين الموضوع والقصيدة نفسها، أو بين النغم والمعنى، يكون هذا التمييز دليلا قاطعا على عدم القدرة على الإحساس فى مجال الشعر»[1].

ولايعنى كلامنا هذا، أننا ننكر دور الوعى فى بناء القصيدة، ولكن حينما يصير الأمر إلى ماصار إليه - عند ابن طباطبا - هنا يمكن أن يكون انكارنا لهذا الدور. لأنه لايخدم البناء الفنى فى القصيدة بقدر مايجعلها عرضة للتفكك والنقص. كما يجعلها عبارة عن تداعيات للذاكرة تأتى على مراحل زمنية متباعدة ومختلفة. ولاتملك قوة التأثير التى يلح عليها ابن طباطبا من وراء شكلها الجميل المنمنم الدقيق.

وإذا ماحاولنا - طبقا لنظرة ابن طباطبا - أن نبحث طبيعة الشكل الذى يحققه دور العقل المجرد، لوجدنا أنه يلح على ضرورة وجود شكل متماسك، قد يوهم فى الظاهر - ومن خلال النصوص - بأن ابن طباطبا يطرح مفهوما ما للوحدة العضوية فى القصيدة فالى أى مدى كان هذا المفهوم صحيحا؟ وماهى نصوصه الدالة على ذلك ؟!

يقول «وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولايجعل بين ماقد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه، فينسى السامع المعنى الذى يسوق إليه القول، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولايحجز بينها وبين تماما بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ماقبله؟! فربما اتفق للشاعر بيتان، يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره، ولطف فهمه، وربما وقع الخلل فى الشعر من جهة الرواة والناقلين له. فيسمعون الشعر على جهة، ويؤدونه على غيرها سهوا ولايتذكرون حقيقة ماسمعوه منه كقول امرئ القيس:

---

(١) نفس المرجع، ص ٢٩٩.

كـــأنى لم أركب جـــوادا للذة ولم أتبطن كـاعـبـاً ذات خلخـال

ولم أسـبــأ الزق الروى ولم أقل لخـيلى كـرى كـرة بعـد إجـفـال

هكذا الراوية، وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء النسج فكان يروى:

كـأنى لم أركب جـوادا ولم أقل لخـيلى كـرى كـرة بعـد إجـفـال

ولم أســـبـــأ الزق الروى للذة ولم أتبطن كـاعـبـا ذات خلخـال (١)

يبدو من النص أنه يؤكد - فى الظاهر على ضرورة تماسك الشكل، فهو يلح على ضرورة التناسب الشكلى المنطقى، والوضوح، وهذا لايتحقق إلا باتباع نظام الجملة العربية - فى الصياغة - من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، باعتبار هذا أو ذاك ركنين أساسين للجملة. وماعداهما من صفات أو منصوبات أو حروف جر أو إضافات فهو حشو لايجب أن يقطع سياق هذا النظام، لأن هذا الحشو حين يقطع السياق فإنه يقطع تواصل المعنى فى ذهن المتلقى، ويجعل الشكل فى نظره - غير مكتمل - وحرص ابن طباطبا على التناسب الشكلى والتناسق يؤدى إلى تحقيق شرط الوضوح فى الشكل، ذلك الوضوح النحوى البعيد عن «كل تعقيدات المعنى وتقاطعاته المستمرة»(٢) وبذا «تصبح بنية اللغة والنحو»(٣) وهى العامل الأساسى فى تحقيق هذا الوضوح، القرين الأول للتناسق الشكلى، وهذان بدورهما يحققان - فى نظر ابن طباطبا - مفهومه عن الوحدة فى القصيدة مستندا الى مايقوله هو من أن «أحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها فإن الشعر إذا أسس

---

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص ١٢٥.

(٢) تامر سلوم سلوم، التشكيل اللغوى والجمالى عند عبدالقاهر الجرجانى، دكتوراه مخطوطة جامعة القاهرة ١٩٧٨، ص١٩٠.

(٣) المرجع السابق، ص١٩٠.

تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها شجا وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه الى غيره من المعانى خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن، واستواء النظم، لاتناقض فى معانيها، ولا وهى فى مبانيها ولا تكلف فى نسجها، تقتضى كل كلمة مابعدها، ويكون مابعدها متعلقا بها مفتقرا اليها»[1].

وإلى جانب مايوهم به حديث ابن طباطبا عن الوحدة العضوية، فإن هناك من الدارسين من اعتقد بالفعل أن صاحبنا قد «تنبه فى دقة إلى ماردده، ولايزال يردده النقاد فى عصرنا من فكرة الوحدة العضوية فى القصيدة بحيث تصبح عملا محكما احكاما، فلا تخلخل بين المعانى المتعاقبة، ولاممرات ، ولاخنادق تفصل بينها وإنما انتظام واتساق والتحام حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد»[2].

وفى الحقيقة أن ابن طباطبا لم يكن يسعى إلى تحقيق مفهوم ما للوحدة العضوية إذا ماتذكرنا حديثه عن طبيعة المادة التى يتعامل معها الشاعر، والقوة المتحكمة فى تشكيل هذه المادة، والفصل الحاد ـ فى ذهنه ـ بين اللفظ والمعنى، وإن صرح فى موضع آخر بأن اللفظ جسد روحه المعنى.

نقول هذا، لأنه ـ أولا ـ لايغيب عنا أنه كان سائدا بين الفلاسفة فى القرن الرابع وماقبله، ومستقرا فى الوجدان الإسلامى، أن الروح جوهر مادته الجسد، وأن هذا الجوهر ينفصل حين تفنى المادة. اذن هناك إمكانية الفصل بين الروح والجسد، وبالتالى بين اللفظ والمعنى فى تشبيههما بالجسد والروح الذى قد يوحى لنا باندماجهما، وهذا أول أساس يزول به مايمكن أن

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢٦.

(٢) شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ص١٢٧.

يفهم منه معنى الوحدة العضوية.

وثانيا: أن طبيعة المادة - كما حددها ابن طباطبا - التى يتعامل الشاعر معها فى بناء قصيدته ليست نابعة من تجربته الإنسانية التى يمكن أن يعيشها، وإنما هى مستمدة من التراث، وبالتالى فهى لاتتصف بالوحدة والاكتمال، ومادامت المادة كذلك، فكيف إذا شكلت، ينتج عنها شكل مرتبط ارتباطا عضويا ببعضه؟! كما أن الدور الأكبرفى تشكيل هذه المادة لايتم تحت تأثير «الخيال الفنى الذى يبدع الشكل العضوى، وهذا الشكل العضوى ينبع من داخل العمل الفنى، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشئ آخر يفرضه عليه من الخارج»[1]. وإنما يتم تشكيل هذه المادة تحت تأثير العقل الواعى الذى يحول الجهد المبذول فيها من جهد عاطفى إلى جهد صناعى حرفى يصبح الشاعر معه كنظام الجوهر، والنساج والنقاش، وتصبح القصيدة معه كالوشى المنمنم، والعقد المنظم.

هذا بالإضافة، إلى أنه لم يكن من الممكن أن يخطر على أذهان أحد من النقاد العرب فى القرن الرابع مفهوم للوحدة العضوية على نحو ما نفهم إليوم أو قريبا منه على الرغم مما يعتقد من أنهم قرأوا أرسطو مترجما واطلعوا على مفهوم هذه الوحدة لديه، ولكنهم - فيما يبدو - لم يفهموا ماقصده بهذا المصطلح بدليل أن ابن طباطبا «لم يتناف عنده بناء القصيدة الجاهلية مع تأليف المعانى فى الوحدة العامة»[2]. إذ نراه يقول «أن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق، ومن وصف الرعود والبروق، إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والاسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافى إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابى والجنادب. ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف ومن الاستكانة والخضوع إلى

---

(١) محمد زكى العشماوى، الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث، عالم الفكر، ص١٤.

(٢) محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣، ص٢١١.

الاستعتاب والاعتداد، ومن الاباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه»[1].

أى أن ابن طباطبا يرى «أن مجرد وصل أجزاء القصيدة على نظامها الجاهلى فى جمعها بين الغزل والمدح أو وصف الديار والاثار والنوق، وحدة لها فلايكون المعنى الثانى منفصلا عما قبله متى تخلص الشاعر إليه تخلصا حسنا، وأن كان فى الواقع مغايرا للمعانى التى سبقته، ولامبرر لجمعها معا إلا النظام التقليدى كالجمع بين الغزل والمدح أو بين الاثار والفيافى والنوق والشكوى والاستماحة»[2].

نستنتج مما تقدم إذن أن الوحدة التى يعنيها ابن طباطبا ليست وحدة عاطفية عضوية، وإنما هى وحدة بناء، أى وحدة انضمام اجزاء صغيرة إلى بعضها، ليكون منها فى النهاية شكل يشبه تماما ذلك الشكل المنمنم أو العقد المنظم. وإذا مافهمنا أن حبات العقد لايضمها إلا سلك، وأن شكلها منظوما ليس اندماجا بقدر ماهو تجاور لاتضح لنا معنى ماذهب إليه ابن طباطبا من أن الوحدة فى القصيدة ليست إلا وحدة بناء، أو تجاور ناشئ من ارتباط الأجزاء التى تقوم القصيدة عليها ارتباطا تجاوريا فى اطار الشكل العام للقصيدة.

وبناء على هذا الفهم من ابن طباطبا للوحدة، فإنه رأى أن التخلص أحسن وسيلة تحققها، باعتباره مساعدا على الانتقال من معنى إلى معنى داخل القصيدة انتقالا يحقق الربط الشكلى بين المعانى داخل القصيدة، وان لم تكن هذه المعانى متوافقة أو منسجمة مع بعضها. ويرى ابن طباطبا أن هذه الوسيلة من اختراع المحدثين دون من تقدمهم من الأوائل «لأن مذهبهم فى ذلك واحد هو قولهم عند وصف الفيافى وقطعها بسير النوق وحكاية ماعانوا فى أسفارهم: أنا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح كقول الأعشى:

إلى هوذة الوهاب أزجى مطيتى ... أرجى عطاء صالحا من نوالكا

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٦.

(٢) محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص ٢١٢.

أو يستأنف الكلام بعد انقضاء التشبيب، ووصف الفيافى والنوق وغيرها فيقطع عما قبله ويبدأ بمعنى المديح قول زهير:

وأبيض فياض يداه عمامـــة   على معتفيه ماتغب نوافلــه

أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان، ووصف محنه وخطوبه، فيستجار منه بالممدوح أو يستأنف وصف السحاب أو البحر أو الاسد أو الشمس أو القمر فيقال: فما عرض أو فما مزيد أو فما الشمس والقمر أو البدر بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان، يعنون الممدوح أما المحدثون فقد «سلكوا غير هذه السبيل، ولطفوا القول فى معنى التخلص إلى المعانى التى أرادوها كقول أبى تمام :

يا صـاحبى تقصـيـا نظريكمـا   تريا وجـوه الأرض كـيف تصـور
تريا نهـارا مـشـمـسـا قـد شـابه   زهر الربا فكأنما هو مــقــمــر
خلق أطل من الربيع كــأنــه   خلق الإمـــام وهديه المتيـســر (١)

وعلى أساس فهم ابن طباطبا لمفهوم اللفظ والمعنى، ودورهما فى عملية الإبداع وأن هذا الإبداع لايتم تحت تأثير الخيال بل يتم تحت تأثير العقل الواعى الذى يتعامل مع مادة جاهزة واضحة قابلة لاتخاذ أشكال ذات درجات متفاوتة دون أن تتغير أصبح الشعر عنده من حيث هو شعر «على تحصيل جنسه، ومعرفة اسمه ، متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلفا كاختلاف الناس فى صورهم، وأصواتهم ، وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون فى هذه المعانى، وكذلك الأشعار فهى متفاضلة فى الحسن على تساويها فى الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها »(٢).

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٣٠.
(٢) نفس المصدر، ص٧.

واختلاف هذه الأشعار ليس نابعا - كما قلنا من اختلاف تجارب مبدعيها بل هو نابع من اختلاف قدرة كل شاعر على هضم مادته الأولية تحت تأثير العقل وقدرته على معرفة الشكل الذى يفضله المتلقى.

وإذا ما علمنا أن أذواق المتلقين مختلفة، ومتعددة، فإنه لابد أن تختلف الأشعار وبالتالى تختلف درجة السبك أو التلاحم فى أشكالها، لذلك كله راح ابن طباطبا يقسم الشعر إلى أنواع تتخذ سلما تدريجيا عنده - من حيث أولية التفضيل وجودة الشكل، فمرة يستهويه إعجابه بالمعنى لأن يفضل أبياتا من الشعر لأنها تحتوى على معنى أخلاقى حكمى يقع لديه فى قمة المثل التى ينشدها فى القصيدة، ولقد مر بنا مدحه لقول زهير بن أبى سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم

والأبيات التى من هذا النوع تثير اهتمامه مما دفعه إلى أن يجعل لها على صفحات كتابه أكثر من ثمانية عشرصفحة، ويعلق عليها - بعد إنتهائه من عرضها - بقوله : فهذه الأشعار وماشاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع، والمعانى اللطيفة الدقيقة، تجب روايتها والتكثر لحفظها »[1] ويقع فى مقابلها مباشرة ذلك النوع الذى أسماه «والأشعار الغثة، المتكلفة النسج» ووصفه لها... بقوله «ومن الأشعار الغثة الالفاظ. الباردة المعانى. المتكلفة النسج. القلقة القوافى المضادة للاشعار التى قدمناها (يقصد النوع السابق) قول الاعشى» ويذكر قصيدته كلها :

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت الغمر فالجدعين فالفرعا [2]

وهذا المثال الذى ساقه للاشعار الغثة، فى مقابل النوع الأخلاقى - يكشف لنا عن سيطرة الاتجاه الأخلاقى البحث عن نظرته إلى الشعر، وتحقيق المثل الأخلاقى فنيا - فى نظره - يرضى العقل لدى المتلقين مماجعله يحصر «مضمون» الشعر الجيد فى الحكمة فقط أو فيما يدفع إلى خير أو يمنع من شر.

---

(١) نفس المصدر، ص٤٩. (٢) نفس المصدر، ص ٦٧.

أما هذا النوع من الأشعار الذى تقدم وصفه فهو مرفوض لأن محتواه لايرضى نظره الأخلاقى. ولأنه لم يحقق جمال الشكل لديه، لذا كان الأعشى فى قصيدته التى أوردها ابن طباطبا كلها شاعرا مرفوضا بها. لاختلاف المعنى الاخلاقى عن المعنى العاطفى المعبر عن إحساس الشاعر إزاء من يخاطبها واصفا لها مايدور بداخلها أمام واقعة فراقها. ومايستوجبه موقف الفراق والوداع من اضطراب فى المشاعر. ومايستوجب التعبير عنه من خروج على عرف اللغة فى نظام الجمل وتراكيبها لأن اضطراب لغة الشاعر فى التعبير أمر طبيعى مرتبط بموقفه المضطرب والمختلط بعديد من المشاعر والأحساسيس، وعلى هذا فاللغة والموقف ليسا شيئين منفصلين. انهما شئ واحد وأحدهما يجسد الآخر بالضرورة يؤكد قولنا هذا تعليق ابن طباطبا والذى يوجبه نسيج الشعر أن يقول «يارب جنب أبى الإتلاف والأوجاع» أو «التلف والوجع»[1] بدلا من «يارب جنب أبى الاتلاف والوجعا».

ويمكن لنا أن نقول إن ابن طباطبا لم يحاكم القصيدة العربية على أساس نقدى سليم يحاول من خلاله أن يستكشف الملامح الخاصة لكل شاعر فى عمله الفنى. وقدرته على تصوير موقفه الذى يمثل علاقته النوعية الخاصة. ولكنه اتجه - بدلا من ذلك - إلى الأساس الذى استخدمه اللغويون من قبله وهو الأساس اللغوى، فبقدر ماتكون القصيدة خاضعة لقواعد اللغة وتراكيبها المحفوظة المعروفة ومشتملة على معنى مما يفضله الاخلاقيون تكون جودة القصيدة ودرجة قبولها. ولذلك فهو - فى محاولة تقسيمه الشعر إلى أنواع - قسمه على أساس لغوى «اللفظ والمعنى» وعلى أساس التزام الشاعر بالموقف الخارجى المحيط به.

وبناء على الأساس الأول، أصبح لديه «شعر صحيح المعنى، رث الصياغة» لأنه اشتمل على معنى من الحكم العجيبة ولم يوفق صاحبه فى صياغة هذا المعنى صياغة جيدة مثل قول القائل:

---

(١) نفس المصدر والصفحة.

وما المرء إلا كالشهاب وضوؤه   يحور رمادا بعد إذ هو ساطع

وما المال والأهلون إلا وديعـة   ولابد يوما أن تـرد الودائـع[1]

فإذا ما صيغ هذا المعنى صياغة جيدة، صار نوعا آخر من الشعر يحمل اسما جديدا هو «المعنى البارع فى المعرض الحسن. وإلى جانب هذا، وذاك ، هناك الشعر القاصر عن الغايات أى الذى لم يحقق صاحبه فيه المبالغة المنشودة فى مثل هذا الموقف، فصار قاصرا عن الغايات ولم يسدد الخلل الواقع فيه معنى ولفظا مثل قول امرئ القيس:

فللساق ألهوب وللسوط درة   وللزجر منه وقع أخرج مهذب

إذ قيل له: ان فرسا يحتاج إلى أن يستعان عليه بهذه الأشياء لغير جواد. وهناك شعر ردئ النسيج لأنه من الأبيات المستكرهة الألفاظ. القلقة القوافى الرديئة النسج التى لاتسلم من عيب يلحقها فى حشوها أو قوافيها أو ألفاظها أو معانيها مثل قول أبى العيال.

ذكرت أخـــى فعاودنـــى   صـــداع الرأس والوصـــب

فذكر الرأس مع الصداع فضل. وإلى جانب ماسبق هناك شعر محكم النسج. وأبيات متفاوته النسج.

وبناء على الأساس الثانى ـ التزام الشاعر بالموقف الخارجى المحيط به «يجب أن يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف» ـ أصبح لدى ابن طباطبا أبيات أغرق قائلوها فى معانيها كقول النابغة الجعدى:

بلغنا السماء مجدة وتكرمـــا   وانا لنرجو فوق ذلك مظهـــرا

وكقول أبى الطمحان القينى:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههـــم   دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

---

(١) نفس المصدر، ص ٨٧.

وكقول النابغة:

وانك كـالليل الذى هو مـدركى وإن خلت أن المنتـأى عنك واسع (١)

ونوع آخر هو «الشعر الحسن اللفظ. الواهن المعنى» مثل قول جميل السابق وقول جرير:

إن الذين غـدوا بلبك غـادروا وشـلا بعـينك لايزال معـينا

غـيضن من عـبراتهن وقلن لى مـاذا لقـيت من الهـوى ولقـينا

وقول القائل:

ولما قـضينا من منى كل حـاجة ومـسح بالأركـان من هو مـاسح

وشدت على هدب المهارى رحالنا ولا ينظر الغـادى الذى هو رائح

أخـذنا بأطراف الأحـاديث بيننا وسـالت بأعناق المطى الأ باطح (٢)

وإلى جانب هذين النوعين هناك «الأبيات التى زادت قريحة قائليها على عقولهم» كقول كثير :

فـإن أمـيـر المؤمنين برفـقـه غـزا كـامنات الود منى فنالهـا

وقوله يخاطب عبد الملك :

ومـا زالت رقـاك تسل ضـغنى وتخـرج من مكامنهـا ضـبـابى

ويرقـينى لك الحـاوون ـ حـتى أجـابت حـيـة تحت الحـجـاب (٣)

وهناك نوع رابع هوالشعر البعيد الغلق مثل قول المثقب فى وصف ناقته :

---

(١) عيار الشعر، ص ٤٥ ، ٤٦.

(٢) نفس المصدر، ص٨٣، ٨٤.

(٣) نفس المصدر، ص٩١ .

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني

أكل الدهر حل وارتحال أما يبقى على ولا يقيني [1]

وبالنسبة لشعر الأساس الأول، فإننا نرجئ الحديث عنه إلى مبحث الأداة من هذا البحث. أما شعر الأساس الثانى فهو موضوع حديثنا الآن باعتباره مدخلا لمعرفة موقف ابن طباطبا من طبيعة الخيال الفنى ودوره.

وإذا كان ابن طباطبا قد قسم الشعر على هذين الأساسين إلى أقسام أو أنواع. فياترى إلى أى أساس كان أميل، ولماذا؟! إن الاجابة عن هذا السؤال تتحدد من خلال تعليقاته الكثيرة على نوع ما من أنواع هذين الأساسين. فمثلا يقول عن «الشعر الصحيح المعنى، الرث الصياغة أنه» من الحكم العجيبة ، والمعانى الصحيحة الرثة الكسوة التى لم يتنوق فى معرضها الذى أبرزت فيه» [2] وعن الشعر المحكم النسج «أنه من القوافى الواقعة فى مواضعها المتمكنة فى مواقعها »[3]وعن الأشعار المحكمة المتقنة أنها مستوفاة المعانى. حسنة الوصف . سلسلة الألفاظ، وأنها تجب روايتها والتكثر لحفظها.

أما شعر الأساس الثانى، فإن تعليقاته عليه هى أنه من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا. الواهية تحصيلا ومعنى. وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات... دون نسج الشعر وجودته واحكام رصفه واتقان معناه »[4] وأنه «من الإشارات البعيدة. ومن المجاز المباعد للحقيقة. ومن الحكايات الغلقة »[5].

يبدو من المقارنة أنه راض تماما عن شعر الأساس الأول وإن لم يتوفر فيه، أحيانا حسن

---

(١) نفس المصدر، ص ١١٩.

(٢) نفس المصدر، ص ٨٧.

(٣) نفس المصدر، ص ١٠٥.

(٤) نفس المصدر، ص ٨٣.

(٥) نفس المصدر، ص١١٩.

الصياغة أو الكسوة، لأنه من الحكم العجيبة، والمعانى الصحيحة. وقد عرفنا سابقا أن المعانى الصحيحة فى نظره، هى المعانى الأخلاقية البحتة. وأن من طبيعة هذه المعانى أنها ثابتة. وأن الشاعر لايستمدها من تجربته، ولكنه يستمدها من محفوظه من التراث. لذا فهى واضحة . سلسلة. يتوفر فيها حسن الصنعة. وعليه فهى مفهومة لدى السامعين. مرضية لأذواقهم جميعا. ولذلك أصبحت محل التقدير.

أما شعر الأساس الثانى، فهو مرفوض لديه أولا، لطبيعة معناه وثانيا لطبيعة تناوله ومعالجته. فطبيعة معناه، أنه ليس معنى حكميا أخلاقيا وبالتالى فهو غير مستمد من محفوظ الشاعر التراثى. بل هو مستمد من وعى الشاعر بتجربته الخاصة التى يعيشها بإحساس متميز يجعله منفردا حين يشكل هذا الإحساس عن الآخرين من الشعراء، فيبدو - بينهم - غريبا جديدا ، غير مفهوم. لذا فهو غير واضح عندهم. وعند من يخاطبهم، وعلى هذا فهو مرفوض لأنه يخرج بذلك عن العرف والعادة والتقاليد، يبدو هذا كله فى شعر الغزلين الذى تحرج ابن طباطبا فى قبوله - وعده من قبيل الألفاظ الحسنة، الواهية معنى وتحصيلا.

وثالثا: أن هذا الشاعر لايخضع فى إبداعه لعقله الخالص المجرد، لأن مادته التى يصوغ منها عمله الفنى، ليست تراثية، جاهزة ، واضحة، بل إنه يعانى فى سبيل تبين طبيعتها واستكشاف جوانبها، يساعده، فى المقام الأول - الخيال الفنى باعتباره أداة مضيئة وكاشفة، ومجمعة لجزئيات تجربة الشاعر فى إطار كلى شامل.

وموضوع الخيال والعقل بالنسبة لنا قد - كابن طباطبا - موضوع حرج وغريب فهو يرى - استنادا إلى نماذجه التطبيقية - أن هناك تعارضا بين مانسميه الخيال، ومانسميه العقل، وأنه يحذر تماما من الخيال. لأنه أولا يباعد عن الحقيقة والحقيقة مطلب أساسى لنا قد يعتبر العقل أداة الشاعر الأولى، وثانيا لايحافظ على ثبات الأشياء الطبيعية والإنسانية داخل البناء الفنى فى القصيدة على ماهى عليه فى الواقع، إذ يعيد تركيبها وتشكيلها لتبدو فى إطار جديد ذى علاقات مختلفة، يصعب على ابن طباطبا وأمثاله، أن يفهموها لأنه - كما قلنا.

يتناول كل عناصر الواقع الطبيعي والإنساني في ضوء من الثبات.

وثالثا: لايحقق الخيال له شرط الوضوح باعتباره مطلبا أساسيا في القصيدة بقدر مايحقق الغموض الناشئ عن عمق تجربة الشاعر التي عبر عنها بمستوى أعلى بكثير من الدلالات اللغوية المعروفة. ورابعا: أنه - باعتباره أداة خلق وابتكار - لايعترف بدلالات العرف والعادة على مستوى اللغة. بل إن اللغة لديه - كأي عنصر في التجربة - قابلة للتغيير والتبديل والتحوير في تراكيبها ودلالتها وصورها. فلن تكون هي اللغة المحفوظة في التراث بقدر ماتصبح هي اللغة الخاصة بهذا الشاعر أو ذاك وابن طباطبا لايقبل المستوى الذي يحققه الخيال للغة. وإنما اللغة عنده أداة ثابتة بدلالاتها وصورها.

وخامسا أنه يلغي وظيفة الشاعر الأساسية طالما كان في نظره «مفسرا أكثر منه خالقا يهتم بعرض الجذاب من الأمور التي نعرفها من قبل أكثر من اهتمامه بالرحلة إلى كشف غير المرئي وغير المألوف»[1] وهذا الإلغاء يحقق للشاعر فرديته، ووحدانيته. وهذا من شأنه أن يجعل الشاعر يشعر أولا: أنه - على المستوى الاجتماعي - لا شئ أغلى من فرديته وأنه أولا قبل الجماعة. وثانيا - على المستوى الفني - أنه لاصوت أجدر بالاستماع إليه من صوته الداخلي وهو الوجدان الشاعر الخاص الذي يعبر عنه، وهذا وذاك : الفردية في مقابل الجماعة. الداخل في مقابل الخارج. أمران ليس من السهل على ابن طباطبا الذي كان يعيش في مجتمع يفضل على المستوى الاجتماعي التقليدي، عرف الجماعة، وعلى المستوى الفكري الماضي على الحاضر، أن يقبلهما أو يعتبرهما أساسين لمحاكمة العمل الفني.

وإذا كان الخيال - نظرا لطبيعة دوره - مرفوضا لدى ابن طباطبا ، وأنه يخشى منه فلا أقل من أن يخضع هذا الخيال لمراقبة العقل الشديدة الصارمة، فإذا ماقال أحد الشعراء:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح

---

(١)موريس بورا الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، سنة١٩٧٧، ص٥.

إلى آخر الأبيات، صار البحث فى هذا الشعر عن المعنى النثرى، وليس عن الصورة وعن الفكرة، وليس عن التشكيل، ويصبح شرط قبوله أنه «استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التى وصفها من قضاء حجة وأنسه برفقائه ومحادثتهم»[1]

وإذا ماقال الشاعر «تقول وقد درأت لها وضينى» وظهر أثر الخيال فى اتحاد الذات الشاعرة بموضوعها، صار هذا الشعر مشكلا، ولايؤخذ منه إلا مراده وهو أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول.

وعلى هذا ، وغيره، يصبح «النشاط التصويرى مستقلا عن جوهر الشعر»[2] الذى تحول بدوره إلى إنتاج عقلى خالص، وصار مابه من نشاط خيالى عبارة عن أسلوب فى المبالغة وبدلا من أن «يرتبط العقل بطريقة ما بالخيال، وتصبح وظيفته الأولى هى أن يحلل المعطى، وأن يعمل كأداة فى يد الخيال الذى يستخدم نتائجه لخلق كل متناسق ومترابط »[3] أصبح العقل منفصلا عنه ـ كما رأينا ـ وفى المقابل، مسيطرا عليه.

إن هذا الاتجاه ـ لدى ابن طباطبا ـ فى فهم طبيعة الخيال، ودور العقل الخالص فى القصيدة، قد جرد القصيدة من محتواها الخيالى وجعلها شكلا متسقا يحتوى مجموعة من المعانى المترابطة ترابطا تجاوريا. ولا علاقة عاطفية بينها. أما هذا الشعر الذى تتبدى فيه فاعلية النشاط الخيالى فهو شعر مردود لايفهم، لأن الشعر ـ حسب نظرته ـ هو ماتوفر فيه إلى جانب دقة الشكل ـ الوضوح والسلاسة التى تقربه من النثر حتى إذا ماسمعه أحد لم يجد عناء فى فهمه.

ولكن الحقيقة ـ إلى جانب هذا ـ تفرض علينا أن نقول إن ابن طباطبا لم يكن من السهل عليه أن يعلى من شأن الخيال، ويؤمن بدوره لأن «الإيمان به جزء لايتجزأ من إيمان العصر

---

(١)ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص ٤٧.

(٢) تامر سلوم، التشكيل اللغوى والجمالى عند عبدالقاهر الجرجانى، ص ١٩٠

(٣) موريس بورا ، الخيال الرومانسى، ص٢٨.

بالذات الفردية»[١] وهذا لم يكن متوفرا على المستوى الاجتماعى فى عصر ابن طباطبا.

وثانيا، أثبت كثير من الدارسين[٢]، أن من سبق ابن طباطبا من النقاد لم يكن أكثر تسامحا منه فى موقفه إزاء هذه الملكة من ملكات النفس البشرية التى نظروا إليها نظرة ريبة وتوجس، وهذا يؤكد ماقاله أحد الدارسين من أن «العرب قد اعترفوا بقوة الخيال، ولكن اهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل»[٣] وهذا بدوره يمثل ظاهرة ـ فى النقد القديم ـ لايصح إغفالها. وتصبح هذه الظاهرة ليست فقط مختصة بابن طباطبا وحده بقدر ماهى مختصة بجميع النقاد العرب القدامى. ويصبح التعليل لها عنده مرتبطا بتعليلها عندهم جميعا.

وإلى جانب ماسقناه من تعليل ـ فى أول حديثنا ـ مرتبط بطبيعة الدور الذى يؤديه الخيال فى القصيدة، هناك تعليل آخر مرتبط بنشاط البيئات النقدية العربية. وطبيعة الهدف العملى من وراء هذا النشاط. فاهمال الخيال يعنى عدم الاهتمام بالذات الشاعرة «فاللغويون ظل اهتمامهم ـ فى المقام الأول ـ منحصرا فى اللغة. وظلت عنايتهم بالشعر ـ فى الأغلب ـ محصورة فى نطاق خدمته للغة نفسها. وظلوا ينظرون إلى الشعر نظرة مرتبطة بمدى موافقته لقواعد اللغة، فما صح منه معها فمقبول. وما أبته العربية وأصولها فمردود.

وحتى الضرائر الشعرية التى سلم النقاد من اللغويين بجوازها للشعراء، ظل ينظر إليها على أنها أشبه ماتكون بعملية قياس لايسمح للشاعر المتأخر بالمضى فيه إلا إذا استند إلى شواهد ومقدمات متواترة فى الشعر القديم. وهذه الصرامة فى النظرة إلى الشعر هى التى جعلتهم يتغافلون عن طبيعة الجانب الانفعالى الذى تتشكل على أساسه لغة الشعر. ويتجاهلون مافى اللغة الشعرية ذاتها من جوانب فردية خاصة لاتخضع لكل مافرضوه على اللغة من أطر ثابتة عامة»[٤].

---

(١) المرجع السابق.
(٢) من هذه الدراسات، الصورة الفنية فى الموروث البلاغى جابر عصفور، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى قاسم محمد الرجا.
(٣) إحسان عباس فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٣. د.ت. ص١٤٣.
(٤) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

وموقف اللغويين هذا، لم يكن غائبا عن ابن طباطبا، بل إنه تمثله كأساس مهم فى نظرته إلى الشعر كما سبق أن رأينا. وقد كنا نأمل من بيئة الأدباء وهو واحد منهم بحكم انشغالهم بالظاهرة الأدبية «أن يكونوا أكثر قربامن الذات الشاعرة من سواهم. غير أنهم ظلوا - فى الأغلب الأعم - أسرى للاتجاه الذى يرمى إلى إعتبار الشعر صناعة واعتبار الشاعر صانعا يتعامل مع مادة منفصلة عنه ولايرجع ذلك إلا إلى افتقارهم إلى التراث الفلسفى الذى لو أطلعوا عليه، وأفادوا منه الافادة المرجوة لكان لنا أمل فى أن يتخطوا ماعجز عنه الفلاسفة»[1].

وإلى جانب هذه الأسباب، هناك تعليل آخر - لظاهرة إهمال الخيال - يرتبط بطبيعة تفكير المتكلمين وأهل السنة، فقد كان «تفكيرهم يلتقى حول الإيمان بالله عن طريق المتابعة لجزئيات الوجود والعالم الخارجى متابعة صاعدة تنتهى إلى الخالق ومن ثم كان كل جزء من أعمال الطبيعة - بما فيه الإنسان - كافيا فى حد ذاته مهما صغر أو كبر، ليكون دليلا على وجود الله أى أن وجود الله أمر ممكن اثباته على أساس أن نظام العالم العظيم لابد أن يشير حتما إلى صانعه، ويشى بوجوده وصفاته، ومثل ذلك التفسير الخارجى للعالم والله لايضع فى اعتباره عادة القدرات الداخلية لذات الإنسان أو طاقاته الروحية الخالصة التى قد تمكنه وحدها من الوصول إلى إليقين وإدراك إليقين.

إن اليقين مرتبط بالعقل أولا وأخيرا عند المعتزلة، أو بالشرع ثم العقل عند أهل السنة والأشاعرة، والشرع والعقل - فى النهاية - متلازمان كل التلازم لأن العقل «لن يهتدى إلا بالشرع، والشرع لن يتبين إلا بالعقل ولابد أن تقل قيمة الخيال وتتضاءل إلى أقصى درجة، وينظر إليه فى حذر واتهام»[2].

ومادام وجود الله عندهم «محله العقل أكثر منه القلب، وأنه مسألة منطق وليس مسألة خبرة ومعاناة» [3] فإن إهمال القدرات الداخلية - ومنها الخيال - أمر طبيعى خاصة فى مجال

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٢١٢.

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية فى الموروث النقدى البلاغى، ص٥٨

(٣) موريس بورا، الخيال الرومانسى، ص٧

كالشعر، وإذا كانوا قد انصرفوا عن تحليل طبيعة الخيال وإهمال دوره فى الشعر فإنهم قد التفتوا إلى مظاهره العملية فيه، ونقصد بهذه المظاهر الصور الحسية كالتشبيه والاستعارة، إلا أن حديثهم بشأن الاستعارة لم يكن فى مثل قوة حديثهم عن التشبيه واهتمامهم به، واعتباره علامة على قول الشعر والقدرة عليه.

وكان ابن طباطبا واحدا من هؤلاء النقاد الذين اهتموا بهذا النوع من الصور اهتماما كبيرا دفع أحد الدراسين إلى أن يقرر أنه كان يعده جوهر الشعر رغم أنه لم يكن أول من تحدث عنه، فقد سبقه إليه الجاحظ والمبرد، وكان يعنى عند الأول «الغيرية لا العينية»[1] بمعنى «أن التشبيه لايخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها، وأن إطلاق الكلب على الإنسان لايعنى الخلط بين تعريفيهما»[2] يقول الجاحظ «وقد يشبه الشعراء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر، وبالأسد والسيف وبالحية والنجم، ولايخرجونه بهذه المعانى إلى حد الإنسان»[3] وكان عند المبرد منقسما إلى أربع أقسام «تشبيه مفرط. وتشبيه مصيب وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولايقوم بنفسه وهو أخس الكلام»[4].

وكان حديث ابن طباطبا ـ رغم أنه لم يكن أول من تحدث عنه ـ أهم حديث عن التشبيه حتى القرن الرابع لأنه تناوله بالتفصيل من حيث أدواته ، وأنواعه، وأهميته والشواهد التطبيقية الكثيرة، وذلك فى إطار تصوره لماهية الشعر، الأمر الذى لم نره عند أحد من النقاد السابقين عليه. فالجاحظ قد نظر إلى التشبيه نظرته السابقة ـ وهى نظرة موجزة إذا قورنت بحديث ابن طباطبا ـ التى تركت أثرها الواضح فيمن جاء بعده و«أعطى للنقاد بعده فكرة الصورة واللون والهيئة والعناية بالملاحظات العضوية وترك لهم مجالا واسعا لتحديدها بعناية

---

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص٥٤.

(٣) الجاحظ، الحيوان جـ١ ، ص٢١١ .

(٤) المبرد، الكامل فى اللغة والأدب، تحقيق لجنة من العلماء، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٣٥٥هـ، جـ٢، ص٧٨.

أكبر عندما قال « إن الحيوان يشبه بآخر فى الصورة والأعضاء أو فى الوثوب والتخلع فى المشى أو فى اللون»[١] لأنه «كان يعيش فى جو تطبيقى مفعم بدراسة الحيوان، وكان ينظر إلى الشواهد من خلال هذه الدراسة السابقة ذات الطابع العملى»[٢] وعلى هذا فقد ساق النقاد ـ ومنهم ابن طباطبا ـ «إلى أن وجه الشبه مايتبادر إلى العرف العام»[٣].

ويتحدد التشبيه ـ عند ابن طباطبا ـ فى قوله «فإذا تأملت أشعارها ـ العرب ـ وفتشت جميع تشبيهاتها، وجدتها على ضروب مختلفة تتفرج أنواعها: فبعضها أحسن من بعض. وبعضها ألطف من بعض. فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى. وربما أشبه الشئ الشئ صورة وخالفه معنى. وربما أشبهه معنى وخالفه صورة. وربما قاربه وداناه. وأشبهه مجازا لاحقيقة»[٤].

وأول مايلفت النظر فى هذا النص ـ أن صاحبه يحاول أن يصدر فيه عن ذوقه على الرغم من علمه بأثر السابقين فيه، لذلك فهو لم يصل إلى رأيه هذا ـ من خلال اهتمامات عملية ـ بل من خلال تأمل أشعار العرب تأملا طويلا أفضى به إلى أن تشبيهاتها ليست على درجة واحدة بل هى تتفاوت فى الجودة والحسن واللطف. وأن مايقع منها فى القمة هو ما إذا عكس لم ينتقض بل تتوفر فيه شروط المطابقة بين المشبه والمشبه به من حيث الصورة والمعنى. ثم بعد ذلك ما كان المشبه يتفق مع المشبه به فى صورة أو معنى أو العكس. وأن كل أنواع التشبيه. بل إن التشبيه نفسه ليس إلا مجازا لا حقيقة. فلا اختلاط أو اندماج بين المشبه والمشبه به من حيث حدودها وإنما ربما قاربه وداناه. ولكن لايمكن أن يكون هو. وهذه ـ كما هو واضح ـ فكرة جاحظية.

---

(١) انظر الحيوان ، الجاحظ، جـ٤ ، ص ١٢٨.

(٢) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، ص٥٤.

(٣) نفس المرجع والصفحة.

(٤) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص١١.

ومن هذا، نستطيع القول بأن التشبيه عند ابن طباطبا مرتبط فى ذهنه بفكرة المقاربة والمطابقة، وأنه يرتبط بما طرحه من مفهوم الشعر. فكما أن الشعر الجيد هو ما إذا انتقض بناؤه صح منه بناء رسالة أو خطبة. وليس واهى المعنى كالشعر العاطفى كذلك التشبيه الجيد إذا ماعكس لم ينتقض. وهذا - فى ذاته - يؤكد أن ابن طباطبا مازال يدور فى دائرة مشاكلة الشعر للنثر وأن كل صورة شعرية لها أصل من صورة نثرية سابقة.

كما كان إيمانه بأن التشبيه لايعنى تجاوز الحدود الى الاندماج والاتحاد بين الطرفين يجعلنا نقول أنه مازال يدور فى دائرة الجاحظ الذى يؤكد على أن التشبيه «يفيد الغيرية لا العينية» وهذا ماجعله أيضا - مسايرا لما سبق - يلح على أن وجه الشبه يقع فى ناحية واحدة فقط من نواحى التشبيه فهو إما صورة أو معنى أو لون أو صوت أو حركة أو هيئة. وهذا يعنى أيضا - أن ابن طباطبا ينظر إلى التشبيه وكأنه قضية منطقية تقوم على حدود معروفة يؤكد هذا تقسيماته لضروب التشبيه «والتشبيهات على ضروب مختلفة. فمنها تشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة. ومنها تشبيهه به معنى. ومنها تشبيهه به حركة وبطء أو سرعة. ومنها تشبيهه به لونا. ومنها تشبيهه به صوتا. وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض. فإذا اتفق فى الشئ المشبه بالشئ معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له»[1].

وهذه الضروب فى الحقيقة امتداد لحديثه الأول من أن تشبيهات العرب ليست على مستوى واحد. ولو أنه اقتصر على هذه الحقيقة لكان أفضل له. ولكنه تطرق إلى الاهتمام بالحصر المنطقى لأوجه الشبه. وأصبح التشبيه الجيد الرائع هو الصادق. والصدق هنا - ليس صدقا فنيا، بقدر ماهو تطابق أو مطابقة فى ناحية ما من نواحى المشبه به والمشبه. والتشبيه الصادق هو ماجمع - بهذا المعنى للصدق - أكثر من ناحية من نواحى أوجه الشبه فى تشبيه واحد. يتضح هذا الكلام فى مثال ساقه «فأما تشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة كقول امرئ القيس:

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٧.

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشب البالى

وقوله :

كأن عيون الوحش حول خبائنـــا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقـــب(١)

وغير بعيد عنا الاهتمام الكبير - من جانب النقاد العرب جميعا - بتشبيهات امرئ القيس وخاصة بيته الأول الذى أغرى كثيرين من الشعراء العباسيين بمحاكاته. ولعل للشعراء وراء اهتمامهم به سبباً هو نفسه الذى يكمن وراء اهتمام ابن طباطبا به. وهو مالا حظوه من التناسب المنطقى بين أطرافه، والتوافق الشكلى إذ إن الكلام فيه «معقود على تشبيه شيئين بشيئين ضربة واحدة إلا أن أحدهما لايداخل الآخر فى الشبه. وذلك أنه لم يقصد إلى أن يجعل بين الشيئين اتصالا وإنما أراد اجتماعا فى مكان فقط. وهو إنما يستحق التقديم من حيث اختصار اللفظ، وحسن الترتيب فيه، لا لأن للجمع فائدة فى عين التشبيه. وهذه حقيقة يسيرة. فأنت لو فرقت التشبيه فقلت «كأن الرطب من القلوب عناب. وكأن اليابس حشف بال» لم تر أحد التشبيهين موقوفا فى الفائدة على الآخر(٢).

إن إيمان ابن طباطبا بأن الشعر عملية عقلية تتم فى وضوح جعله ينظر نفس النظرة إلى التشبيه. إنه أطراف لا تلتقى إلا فى ذهن الشاعر. وإذا التقت فإن التقاءها مجرد توافق شكلى خال تماما من أى عاطفة أو انفعال نفسى يربط بين هذه الأطراف.

إن علاقتها ببعضها علاقة جافة ليس فيها أى جمال فنى. ولعل هذا يبرر حرصه على «تتبع الجوانب والزوايا المختلفة التى يمكن من خلالها رسم صورة عن طريق التشبيه وهى الهيئة واللون والحركة والبطء والسرعة والمعنى والصوت»(٣) كما يوضح اعتقاده «بأن فى

---

(١) نفس المصدر والصفحة.

(٢) تامر سلوم ، التشكيل اللغوى والجمالى عند عبدالقاهر، ص٢٢٣.

(٣) أحمد إبراهيم درويش ، الصورة الشعرية فى البلاغة والنقد العربى القديم والمعاصر، ماجستير مخطوطه - جامعة القاهرة، ص٧١ .

الإمكان التقاط صورة من واحدة من هذه الزوايا أو من أكثر من زاوية»[1].

أنه، وقد أغفل الحديث عن الاستعارة - جريا على عادة من سبقوه - وخوفا من قدرتها على تحطيم العلاقات القائمة بين الأشياء مما يخل بأساسيات الفهم الواضح - لم يتنبه إلى أن التشبيه ليس مجرد حصر منطقى لوجوه من الشبه خالية من الحياة ، بعيدة عن سياقاتها الطبيعية ، وأنه «يستعان به على تحطيم الصور والمعانى القديمة المستهلكة والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة ومضاء»[2].

ولقد دفعه إيمانه هنا، إلى أن يرى فى داخل التشبيه باعتباره صورة نوعين نوعا حسيا. ونوعا معنويا. وراح يميز فى الحسى بين كثير من زواياه المتعددة بتعدد وسيلة الإدراك الحسى. من هذه الزوايا، زاوية الصورة والهيئة كما فى تشبيه امرئ القيس السابق. واللون والصورة كقول حميد بن ثور.

على أن سحقا من رماد كأنه ... حصى اثمد بين الصلاء سحيق

وقول امرئ القيس يصف الدرع :

ومسرودة السك موضونه ... تضاءل فى الطى كالمبرد

تفيض على المرء أردانها ... كفيض الأتى على الجدجد [3]

وكان طبيعيا أن يهتم اهتماما كبيرا بذلك لما فى هذه الصورة الحسية من توضيح وإظهار للفكرة التى يبحث عنها وراء كل صورة. ولقد كنا نأمل أن يدفعه اهتمامه هذا إلى أن «يربط بين طبيعة التقديم الحسى للشعر وبين حقيقته الذاتية. فيرى مثلا أن الحس مبدأ جوهرى لايمكن للشعر أن يقوم بدونه باعتباره نشاطا تخيليا فى المقام الأول. ومن ثم ينطلق إلى

---

(١) أحمد إبراهيم درويش، الصورة الشعرية، ص٧١.

(٢) إروين أدمان. الفنون والإنسان مصطفى حبيب ، مكتبة مصر القاهرة ، ص٧٥.

(٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص١٨.

إقامة بناء كلي متماسك للفن الشعرى تتضح من خلاله معالم الفروق بين الشعر وبين غيره من العلوم كالفلسفة والتاريخ»[1].

ولكن شيئا من هذا لم يحدث عند ابن طباطبا، وانصرف ـ تمشيا مع اتجاهه ـ إلى الاهتمام بالمعنوى من التشبيه وهو النوع الثانى منه. فقد وقف عند الصورة وطبيعة إدراكها الذى يتم عن طريق العقل كقول النابغة وهو «تشبيه الشئ بالشئ معنى لاصورة.

ألم تر أن الله أعطاك صورة   ترى كل ملك دونها يتذبذب

فإنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعت لم يبد منهن كوكب [2]

وقوله :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

ولأن المعنوى من التشبيه ينال إعجاب ابن طباطبا لما يحققه من متعة عقلية فى البحث عن أوجه الشبه بين طرفى التشبيه، فإنه رأى أن هناك رجالا «فازوا بخلال شهروا بها من الخير والشر، وصاروا أعلاما فيها. فربما شبه بهم فيكونون فى المعانى التى احتووا عليها وذكروا بشهرتها، نجوما يقتدى بهم، وأعلاما يشار إليهم، كالسموأل فى الوفاء، وحاتم فى السخاء، والأحنف فى الحلم، وسحبان فى البلاغة، وقيس فى الخطابة، ولقمان فى الحكمة»[3]. وهو بهذا يتابع ما أكده فى كل قضية ناقشناها حتى الآن ـ اهتمامه بالموروث وانصرافه عن ذات الشاعر. وقياسه الحاضر على الماضى. فالشعر عنده نتاج عقلى لما ورثه الشاعر ووعاه فى ذاكرته. ووسيلة التعبير الشعرى لابد أن تنبع من هذا الموروث مترسمة خطاه

---

(١) قاسم محمد الرجا ، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص ٢٦٣.

(٢) ابن طباطبا ـ عيار الشعر، ص٢٤.

(٣) نفس المصدر، ص٢٣.

و«الشاعر الحاذق - هو الذى - يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدها ويتأكد حسنها»[1].

لقد تحول التشبيه - عند ابن طباطبا - من صورة تثرى المعنى «عن طريق ربطها بعواطفها وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدنا ورغباتنا»[2] إلى وسيلة مساعدة على تحقيق دقة الشكل وارتباط الغريب بالنادر من الأشياء فى الواقع الطبيعى أو الواقع الإنسانى وبدلا من أن تكون أداة التشبية وسيلة ناجحة فى تنبيه أحاسيسنا لما يقع عليها من جمال نابع من التجربة الفنية الإنسانية تحولت إلى مجرد وسيلة لحصر أوجه الشبه بين الأشياء، وبالتالى نتج عن هذا أن أصبح هناك - فى عالم الشعر - فصل بين الشاعر ومادته وتواؤم بين المتلقى والعمل الفنى. وأصبح الصدق مفهوما يعنى «مدى التطابق الخارجى بين أطراف التشبيه، ومدى التناسب العقلى بين العناصر المقارنة»[3] يؤكد هذا قول ابن طباطبا عن أداة التشبية «فما كان من التشبيه صادقا قلت فى وصفه كأنه أو قلت ككذا، وماقارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد. فمن التشبيه الصادق قول امرئ القيس:

نظرت إليها والنجـــوم كأنهـــا مصابيح رهبان تشب لقفـــــال[4]

لقد انحصرت وظيفة الأداة هنا فى المطابقة أو المقاربة لأنهما صفتان مرتبطتان بالصدق الذى هو مطلب العقل الذى به تعرف الفضيلة، وتجتنب الرذيلة، وكلما كان الشعر عقلا وكان التشبية صادقا، كان مرضيا للعقل ومحققا للفضيلة، وصار الشعراء أولى بالإقامة فى مدينة ابن طباطبا الفاضلة.

إن خوف ابن طباطبا من الخيال، ومن فردية الذات الشاعرة، جعله يطارد كلا منهما.

---

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٢) أروين أدمان ، الفنون والإنسان، ص٧٥.

(٣) جابر عصفور ، الصورة الفنية فى الموروث البلاغى والنقدى، ص٢١٢.

(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٣.

فأصبح العقل كل شئ في التجربة الفنية. وأصبحت انفعالات الشاعر أمرا منبوذا تماما. وصارت جودة الصورة تقاس بكمية مافيها من تشبيهات بغض النظر عن الانفعال النفسى الإنسانى.

وبناء على ماسبق، تتحدد قيمة التشبيه عند ابن طباطبا فى أن العرب قد أودعته «ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها. ومرت به تجاربها. وهم أهل وبر، صحونهم البوادى وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم مارأوه منها وفيها، وفى كل واحدة منها فى فصول الزمان، على اختلافها من شتاء وربيع، وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار، وجبل ونبات، وحيوان وجماد، وناطق وصامت، ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفى حالة نموه الى حال انتهائه، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، ومافى طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، فى رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها وصحتها وسقمها، والحالات المتفرقة فى خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفى حال الحياة إلى حال الموت، فشبهت الشئ بمثله تشبيها صادقا على ماذهبت اليه فى معانيها التى أرادتها»(١).

إذن، فقيمة التشبيه تتحدد فى اعتباره وثيقة تاريخية، وفى كونه أداة من أهم الأدوات التى أعانت على حفظ مضمون الشعر، ومن هنا، نستطيع أن نفهم ماردده كثير من النقاد العرب من أن الشعر ديوان العرب.

أما أن تتحدد هذه القيمة فى كونه وسيلة هامة من وسائل التعبير الفنى التى تعمل على إبراز وتجسيد تجربة الشاعر والكشف عن موقفه، فذلك مالم يدر فى ذهن ابن طباطبا.

لم يبتعد ابن طباطبا - فى حديثه عن التشبيه - عن إيمانه المطلق بالعقل. الأمر الذى حدا به إلى تقسيم التشبيه إلى حسى ومعنوى، وإلى اخضاعه لفكرة المقارنة والمطابقة وإلى اعتبار

---

(١) نفس المصدر، ص١٠.

الصدق ـ وهو الحرص على نقل جزيئات العالم الخارجي ـ المعيار الأول له. وإلى اعتبار التشبيه المبتكر الرائع هو ماجمع بين عناصره أكبر قدر من أوجه الشبه، مما نتج عنه، أن أصبحت الصورة التشبيهية مجالا للبحث عن المعرفة بما تحفظه من مضمون الشعر. وأصبح فهمها، فهما منطقيا مجردا بعيدا عما تحمله من شحنات عاطفية نفسية، وأدى هذا إلى اجتزاء الصورة وردها إلى أصل نثرى، وأصبح لها بذلك مستويان. مستوى نثرى هو الأصل. ومستوى شعرى هو الفرع المؤسس من هذا الأصل.

وكما أشرنا سابقا، فإننا نكون مجانبين للحقيقة، إذا قلنا إن ابن طباطبا قد انفرد وحده بهذا الفهم للشعر أو التشبيه، فقد رسخ الجاحظ هذا الفهم، والتزم به المبرد، وسار على دربهم ابن طباطبا، وان كان قد أولى اهتماما كبيرا للحديث عن التشبيه من حيث أدواته، وأنواعه وقيمته وارتباطه بفهم الشعر. كما أن ابن طباطبا لم يكن وحده حين وقف موقفه السابق من الخيال باعتباره أداة الشاعر الأولى.

وقلنا إن هذه الظاهرة جمعت بين كل النقاد العرب حتى القرن الرابع ـ وأنهم أهملوا الحديث عن طبيعة الخيال، واهتموا بأحد مظاهره وهو التشبيه، وأغفلوا، أو تغافلوا ـ عن الاستعارة وهى أيضا، مظهر فعال من مظاهر الخيال الفنى.

إذن، لماذا اهتم النقاد العرب ـ حتى هذه الفترة ـ وابن طباطبا واحد منهم ـ بالتشبيه وأهملوا الاستعارة ضمن ما أهملوه من جوانب ذاتية أخرى؟!

لقد فهم ابن طباطبا التشبيه على أنه طرفان ثابتان متمايزان لايتفاعلان، وهما بهذا يحافظان على ثبات الأشياء فى الواقع أو فى ذهن الشاعر، إذا ماتحولت هذه الأشياء إلى صورة، وهذا على مستوى التلقى، يوحى بالهدوء والأمن، الأمر الذى لايتوفر فى الاستعارة من حيث هى «علاقة لامنطقية، وعبث بالحدود، وخلط مابين الفكر والإحساس خلطا نافعا يؤدى ماتقصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه، بين غير المتشابهات، يحمل فى نفسه

سر الوجود »[1].

وهذا الفهم ـ بطبيعة الحال ـ لايتفق مع ذهن ناقد كابن طباطبا ، يلح على الوضوح وعدم الاندماج التام بين الشاعر، وعناصرالواقع الخارجي. ان الناقد نظر إلى الكون فرآه في حالة من التناغم والتمايز، وود لو رأى مثيلها في الشعر، ولم يكن يعتقد أن هذا «التناغم الذي يراه في الكون ليس معناه أن الكون في حالة خلق مستمر، وأنما معناه أن الكون بديع محكم بفضل تميز عناصره وتآلفها. وعلى هذا النحو نفهم المكانة التى أخذها التشبيه الذي كان يشبع الإحساس الجمالي عند القدماء قاطبة»[2].

وبالإضافة إلى هذا، كان هناك اعتقاد الناقد العربي القديم ـ مثل ابن طباطبا ـ في أن الشعر ليس نتاجا لعبقرية الإنسان. فالإنسان ليس خالقا بأي معنى من المعاني لأن الخالق لايكون إلا واحدا هو الله، الذي يتفرد بكل معاني الخلق والإبداع.

وعلى هذا صار الشعر نتاج شئ آخر ولد كاملا عبقريا هو اللغة «وطالما أحالت كتابات النقاد المعترف بمكانتهم، البراعة الخيالية والعاطفية الى مايشبه المضمونات اللغوية»[3] والتشبيه أحد أبناء هذه اللغة، لانها لغة مجازية بطبعها، فإذا ماكان هناك ضرورة لاستعارة «وجب أن ينظر إليها من خلال المناسبة التى أشار إليها الآمدي، فقد جرت العرب ـ كما يقول ـ على أن تستعير المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه»[4].

وعلى هذا، فإن أي استعارة بعيدة عن هذه الشروط والحدود التى تقترب من التشبيه من حيث هو مطابقة ومقاربة، فهي مرفوضة لأنها تحتاج ـ في فهمها وتبين المقصود منها ـ إلى جهد عقلي، الأمر الذي يثقل على المتلقي أن يفعله، أما التشبيه فإنه «يتناول الصفة ولايحتاج إلى تأويل والحكم فيه للعرف والحس والمشاهدة»[5].

---

(1) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، ص١٥٦.
(2) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم القاهرة، ص٨٠.
(3) مصطفى ناصف الصورة الأدبية، ص١٠٨.
(4) نفس المرجع ، ص١٧٨.
(5) تامر سلوم التشكيل اللغوي والجمالي عند عبدالقاهر، ص٢٠٨.

والاستعارة تعنى الخروج عن العرف والعادة والتقليد الأمر الذى يوحى لنا بأن ناقدا مثل ابن طباطبا لم يواجه التصور القرآنى ومافيه من استعارات تحتاج إلى فهم وتأويل. ومافيه من تشبيهات تحتاج الى ذلك أيضا، أو أنه لم «يتذوق القرآن تذوقا خالصا ولو فعل لما قال إن التشبيه الأدبى يقوم على المشاركة بين الأشياء فى ظواهرها، وألوانها، وأقدارها ولجاز أن يستنكر التقليد السائر الذى يهفو أصدقاؤه الكثيرون الى أن يروا تشبيه شيئين بشيئين، أو خمسة بخمسة فى بيت واحد»[1].

ولجاز، أيضا ، أن يقدر قوة الإبداع فى الإنسان، وأن يفرق بين هذه القوة الإنسانية وبين قوة إبداع الخالق. فكما أن الله يحقق ذاته فيما يخلق، فإن الانسان لابد أن يحقق ذاته فيما يصنع أو يبدع.

إن إعجاب الناقد العربى - كابن طباطبا - بالتشبيه لأنه «يختصر فى داخله كل مظاهر الشعر»[2] قد أهدر الاهتمام بجانب ثرى وهو الاستعارة، الأمر الذى نتج عنه ان ابن طباطبا- كمثال لغيره من النقاد - لم يفهم التشبيه أو الاستعارة فهما جيدا باعتبارهما «يمثلان تمرد الشاعر على الانطباعات الراكدة، ومن خلالهما يتوقف القمر عن أن يكون ذلك القرص الأبيض الذى لامعنى له، ويصبح «ملك الليل»[3].

وعلى هذا، لم يفترق فهم ابن طباطبا للتشبيه عن فهمه لأى من خصائص الشعر المميزة، ولكن الحقيقة تقتضى أن نقول إن اهتمامه الكبير بالتشبيه من حيث أدواته وأنواعه وقيمته وربط كل ذلك ببعض يدل على مدى تفهمه للعلاقة الواضحة بين قول الشعر، وهذا الفن من فنون التعبير. ممايوحى لنا بأن ابن طباطبا يرى أن الشعر ليس فقط كلاما منظوما مخصوصا بوزن جميل ومعنى بديع، ولفظ جيد، بل إنه أيضا كلام ذو فاعلية خيالية، وأن مايتمتع به

---

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص٨٧.

(٢) تامر سلوم، التشكيل اللغوى والجمالى عند عبدالقاهر، ص٢١٨.

(٣) إروين ادمان، الفنون والإنسان، ص٧٦.

من قدرة خيالية، لابد أن تخضع فى كل مراحل تشكيلها للعقل الذى يوفر للشاعر السيطرة الكاملة على مادته الفنية كما يوفر للمتلقى الوضوح والفهم. وأنه يضع للقصيدة معيارين أساسيين لقبولها دقة الشكل والاعتدال، وهما معياران عقليان يهملان داخل الشاعر إلى حد ما فى مقابل الاهتمام بمقتضيات الأحوال الخارجية.

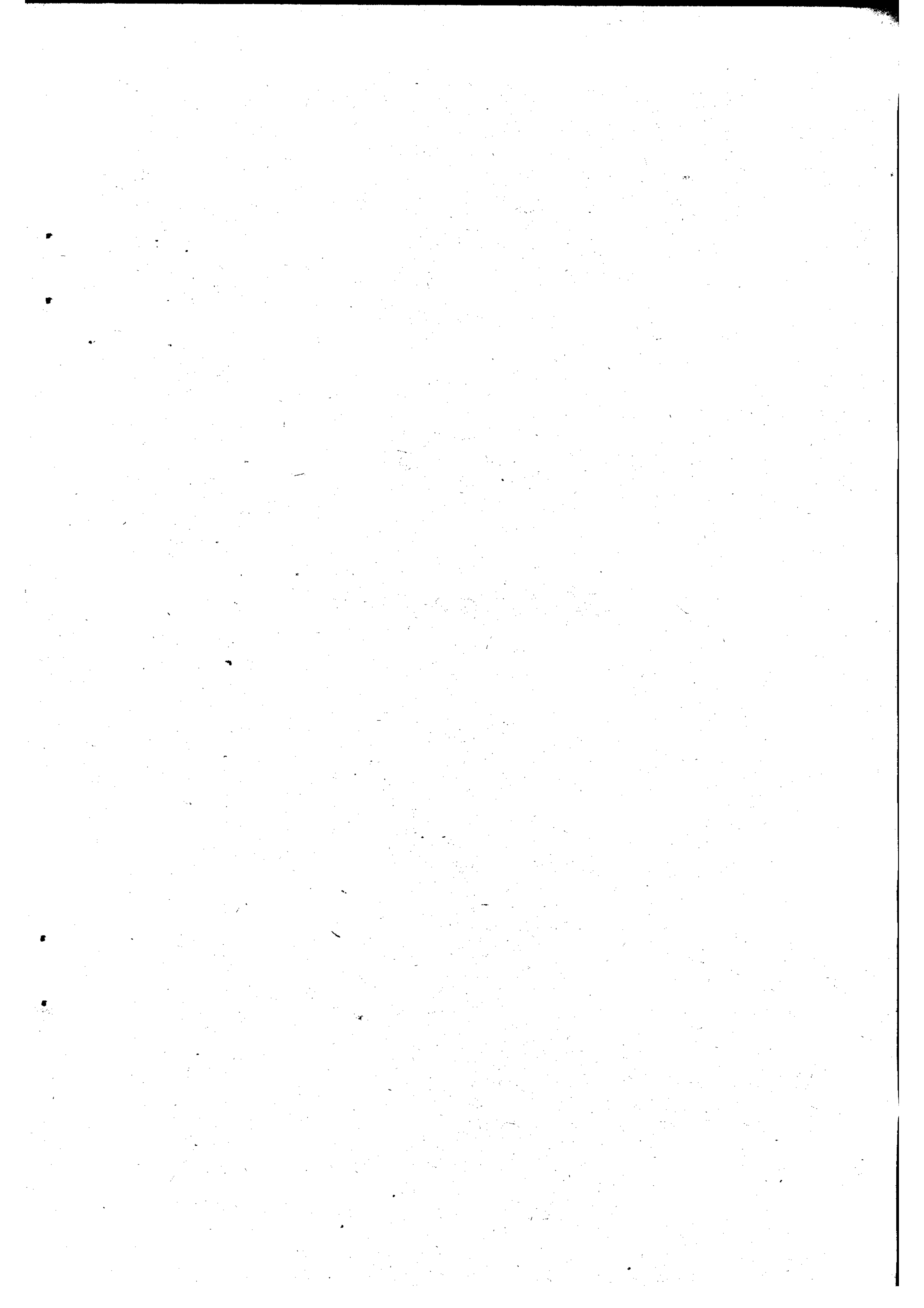
وبعد، فإنه قد اتضح - أن ابن طباطبا - فى بحثه للماهية لم يتنبه إلى أن ماهية الشعر ماهية جمالية تعتمد على أساس من المعرفة الجمالية تثمره صلة جمالية خاصة بالواقع، وأنه اتجه - بدلا من ذلك إلى الاهتمام بعناصر التشكيل للعمل الفنى وحصرها فى حدودضيقة جدا لاتكاد تفارق المستوى العادى للغة والقوانين العامة للعروض. دون أن يدرك أن الماهية أيضا «لاتتحقق إلا بكيفية خاصة فى التعامل مع أداة عامة هى اللغة وتتبدى هذه الكيفية فى طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية فى الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع»[1].

---

(١) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ٩٩ - ١٠٠

الفصل الثاني

وظيفة الشعر



رأينا - فى الفصل الأول - أن ابن طباطبا لم يدرك أن ماهية الشعر ماهية جمالية عامة تعتمد على ضرب خاص من المعرفة نتيجة لصلة جمالية بالواقع، ولقد تحول إلى الحديث عن عناصر تشكيل العمل الفنى، وجعلها فى حدود ضيقة لاتتعدى المستوى العادي للغة والقوانين العامة للعروض، وأصبح الشعر- لديه - محصورا فى عناصر شكلية محضة.

وكما أن الفهم الجمالى للماهية، يعد إحدى ثمرات الفكر الجمالى الحديث الذى اعتبرناه أساسا نظريا لدراستنا، فإن الفهم الجمالى الحديث للوظيفة يقوم على أساس هذا الفهم للماهية ولايفارقه.

فالفن ليس إلا إدراكا جماليا للواقع، والعمل الفنى ماهو إلا تشكيل جمالى لموقف من هذا الواقع، مهمة الفن - على هذا الأساس - أن يعيد بناء الواقع الحقيقى وصولا إلى جوهره نفسه، تنبع هذه المهمة من أن هناك تنازعا بين حقائق التشكيل فى العمل الفنى من ناحية، وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية، وتنازعا بين تشكيل جمالى فى العمل الفنى يسعى إلى التحرير من ناحية، وتشكيل تاريخى اجتماعى فى الواقع يسعى إلى التقييد من ناحية ثانية»[1].

وهذا الكلام يعنى «أن الخبرة التكنيكية - أدوات فنية وتقاليد فنية - والخبرة الجمالية تعكسان خبرات الجماعة فى التاريخ، وهما من أدواتها الفذة لتثبيت أوضاعها ومصالحها. ثم إن هاتين الخبرتين هما سبيل الفنان إلى إنجاز عمله. لكن الفنان الحق فى كل عمل فنى حقيقى، لايخضع للخبرتين، وإنما يهزهما بالسيطرة عليهما ثم يقهرهما ويطوعهما. الأولى «التكنيكية» بكيفية تعامل جديدة، والثانية «الجمالية» بنضال التعرف الجمالى ضد المثل الأعلى الجمالى لإنجاز عمله»[2] وبذا يستطيع الفن أن «يحرر الواقع من المثول والثبات والجمود، لأنه يقهر - رمزيا - الضرورة فى الواقع - الطبيعى والمجتمع - ليصل بهذا الواقع إلى

---

(١) عبد المنعم تليمه ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ٧٤ - ٧٥.

(٢) نفس المرجع

الحرية. إنه يقهر ويحرر جماليا ورمزيا ثم تأتى كل الأعمال والأنشطة البشرية لتقهر وتحرر فعليا »[1].

أما ابن طباطبا ـ فى تصوره للوظيفة ـ فإنه يبدأ من فهم خاص للماهية ترتب عليه فهم معين للوظيفة، قائم على أساس فهمه لموقف الشاعر من الجماعة فى الماضى والحاضر.

وهو يبدأ ، اتباعا لموقفه الفكرى الأصيل، من الماضى حيث الموروث الذى يتوفر فيه الغنى، والوضوح ، والصدق، مما يجعله جذابا دائما، ووظيفة الشعر تنبع منه. من الموروث الذى يعود إلى المصدر الأول، نقطة البدء حيث كان الأوائل بمالهم من أولية زمنية، ونقاء فنى، وحيث كانت المعانى الصادقة والألفاظ البكر تؤازرهم.

لذا اكتسب شعرهم تأثيره بمادته ـ معانيه ـ وبصياغته ـ ألفاظه ـ واحتل فى نفوس المتأخرين من الشعراء والنقاد مكانته لأنه صور حياة الأوائل المادية والمعنوية أى أنه عكس مثلهم الأخلاقية، ومعتقداتهم إزاء الواقع الطبيعى والانسانى الذى عاشوا فيه.

وهذه الأولية، وهذا النقاء لايتوافران إلا فى الشعر الجاهلى أولا ثم فى العصر الإسلامى الأول لأن «من كان قبلنا فى الجاهلية الجهلاء، وفى صدر الإسلام، من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها: مديحا، وهجاء، وافتخارا، ووصفا، وترغيبا، وترهيبا، إلا ماقد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعراء من الإغراق فى الوصف، والإفراط فى التشبيه، وكان مجرى مايوردونه منه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق»[1].

أما العصر الجاهلى، فإنه من حيث التكوين، تعتبر القبلية هى الكيان الاجتماعى الأوحد الذى تتجسد فيه ، وبه آمال كل أفرادها، وهى تسعى لتحقيق هدفها وهو الحفاظ على

---

(١) نفس المرجع.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٩.

عروبتها وكيانها: حدودها ومحارمها. ومن بين وسائلها إلى ذلك الشاعر بشعره.

أما فى صدر الإسلام، فإن الوضع اختلف، إذ تراجع دور القبلية فى مقابل ظهور الجماعة المؤمنة مواجهة للجماعة الكافرة أو المكذبة بالدعوة. وأصبح هدف كل منهما هو الحفاظ على كيانها الإجتماعى والعقائدى فى مواجهة الجماعة الأخرى ولن يتيسر هذا الا بالسيف حينا، وبالكلمة أحيانا أخرى أى أن الشاعر فى هذا الإطار أصبح ذا وظيفة محددة داخل جماعته التى ينتمى إليها.

فهو، بكلمته كالفارس، بسيفه. ودوره هذا فى التعريض والإزراء بالجماعة المقابلة لايقل عن دور الفارس فى إراقة الدم والثأر لجماعته.

وإلى جانب هذا الهدف، كان هناك هدف آخر، هو تأكيد عقائد الجماعة ونشرها، وتلقينها للنشء . ولن يقوم بهذا إلا الشاعر بما يمتلك من قدرة على التوصيل من خلال كلمته الموقعة المؤثرة. لذلك كله كان الشاعر صادقا ـ كما يرى ابن طباطبا ـ ليس فى التعبير عما بداخله من خصوصيات، بل فى التعبير عن أهداف الجماعة، ومطالبها. وماتدعو إليه. فصدقه هنا، من قبيل الواجب الأخلاقى والإجتماعى، وليس من قبيل الرغبة فى الإبداع أو التعبير.

إذن فوظيفة الشاعر ـ هنا ـ نابعة من دوره داخل إطار إجتماعى معين محدد ينتمى إليه. ويؤمن بقيمه، ويحققه فى الوجود. ووسيلته فى ذلك ـ الكلمة ـ الشعر. لذلك وصفه الرسول بأنه «كلام من كلام العرب. تتكلم به فى بواديها . وتسل به الضغائن من بينها»(١).

ولأنه كلام العرب منذ القدم، ولأنه وسيلة بها تسل الضغائن، يؤكد عمر بن الخطاب ـ بعد الرسول ـ على أبى موسى الاشعرى بقوله «مر من قبلك بتعلم الشعر ، فإنه يدل على معالى الأخلاق ، وصواب الرأى. ومعرفة الأنساب»(٢).

---

(١) ابن رشيق العمدة فى صناعة الشعر ونقده تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، جـ ١، ص٢٣.

(٢) نفس المرجع السابق.

ويتضح من تحديد وظيفة الشعر - فى هذه الفترة التى انطلق منها ابن طباطبا فى تصوره لوظيفة الشعر - أن المجتمع العربى الأولى - الجاهلى وصدر الإسلام - حرص على جعل الشعر «شكلا من أشكال الفكر ، ورفض القول بوجوب قصره على التعبير عن الوجدان أو الانفعالات الشعورية. فالشعر وسيلة لخدمة المبدأ. يبشر به. ويدعو له. أى أنه وسيلة جماعية لافردية. وهو إذن كلام كغيره من الكلام، وليس له امتياز بذاته. وإنما يحسن إذا عبر عن فكرة حسنة. ويقبح إذا عبر عن فكرة قبيحة»[1].

كما أن الشاعر لايشعر فى ذاته بأصالته، وقدرته على الإبداع. بل إن إمتيازه وأصالته مردودان الى قدرته على الوعى بما يدور حوله من تحركات الجماعة واتجاهاتها أى أنه يقف ليرصد أحداثها. ويسجل تاريخها. ويحفظ أنسابها. ويبين مآثرها. وعلى هذا فقوله أن «الشعر ديوان العرب» فى هذا الإطار مقولة صحيحة.

ومادام الشعر كلاما من كلام العرب يتوفر فيه التأثير، فإنه حينما يوصف بالصدق أو الكذب، لايمكن أن يظل شعرا، بل يتحول إلى خبر ترتبط قيمته باحتمال صدقه أو كذبه وبقدرته على إيقاع المفاجأة فى أنفس من يتلقونه.

ومع ذلك، يمكن أن نتبين طبيعة دور الشعر - بوضوح أكثر - باعتباره كلاما - من خلال «مايمدنا به الجذر اللغوى للفظة كلمة ك ل م ، بدلالات تساعد فى إغناء النظرة إلى دور الشعر فى القبيلة: يقال: كلم الرجل، وكلمه أى جرحه. والكليم هو المجروح وهو المُكْلَّم. ومنها الكلمة. وتسمى القصيدة والخطبة كلمة - وهذا يعنى أن للكلمة فى النفس فعل الجرح فى الجسد. فيه تترك أثرا فى النفس كما يترك الجرح أثرا فى الجسد. وهكذا يتبين لنا أن البعد الجوهرى فى القصيدة «الكلمة» هو أن تؤثر فى النفس أى فى الآخر. وأن أهميتها مرتبطة بمدى هذا التأثير. فاللسان فى ميدان القول، كاليد فى ميدان العمل»[2].

---

(١) أدونيس الثابت والمتحول، جـ ١، ص ٢٠٥.

(٢) المرجع السابق، جـ٢، ص٤٦.

ولعل هذا يوضح لنا لماذا وصف الكلام بالسحر، واعتبر أثره من قبيل السحر. ويوضح أصرار العرب على «أن القرآن سحر يفرق بين الأب وابنه وعشيرته»[1]. وأن الجن لما سمعته لم تتمالك أن قالت «إنا سمعنا قرآنا عجبا يهدى إلى الرشد فآمنا به»[1]. وأن الشعراء أشبه بالكهان فى التأثير بما يقولون.

ولعل هذا الاعتقاد القديم فى قدرة الكلمة السحرية هو مادفع ابن طباطبا لأن يدرك القوة الكامنة فى الشعر باعتباره كلاما حين ذكر «قال بعض الفلاسفة إن للنفس كلمات روحية من جنس ذاتها. وجعل ذلك برهانا على نفع الرقى. ونجعها فيما تستعمل له. فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى. الحلو اللفظ التام البيان. المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم. وكان أنفذ من نفث السحر. وأخفى دبيبا من الرقى. وأشد إطرابا من الغناء. فسل السخائم وحل العقد. وسخى الشحيح وشجع الجبان. وكان كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته. وقد قال النبى «إن من البيان لسحرا»[2].

وواضح فى هذا النص أن ابن طباطبا ـ فى حديثه عن وظيفة الشعر ـ يربط بين أثر الشعر فى النفس وأثر السحر. وأنه فى ذلك يجارى الاعتقاد العربى الجاهلى أو الإسلامى بشأن السحر، وقدرته على تغيير الأشياء والتغلب على الواقع.

وليس هذا الربط من ابن طباطبا بمستغرب «فأصول الفن ترجع إلى السحر والفن أداة سحرية للسيطرةعلى دنيا واقعية، ولكنها لاتزال مجهولة»[3] ولاينتمى الفن وحده إلى السحر، بل أن العلم والدين أيضا كانا ينتميان بأصولهما إليه. ورغم أن «الدور السحرى للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره فى كشف العلاقات الإجتماعية وفى تنوير الناس، ومعاونتهم على إدراك الواقع الاجتماعى وتغييره، فإن هناك بقية ـ فى الفن ـ من السحر

---

(1) المرجع السابق ، ص ١٥٢

(2) ابن طباطبا ـ عيار الشعر، ص ١٦

(3) أرنست فيشر ـضرورة الفن أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، ١٩٧١، ص١٦-١٧.

لايمكن التخلص منها تماما. لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لايكون فنا على الإطلاق. إنه فى أى صورة من صوره جادا كان أم هازلا، راميا إلى الاقناع أم إلى الايحاء، متعلقاً أم متخليا عن العقل، ملتزما بالواقع أم ممعنا فى الخيال، لابد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما » (١).

وفى إطار هذا الاعتقاد القديم ، كان للكلمة ـ فى الشعر ـ قوة سحرية «تجعل الأشياء ـ إذا سميت ـ معروفة للجماعة وخاضعة لها. كما كانت تجعل الفرد ـ إذا سمته جماعته ـ وجودا حقيقيا فى الجماعة، وقوة من قواها. كما أدت الكلمة «الشعرية» دورا سحريا فى تحديد العلاقة داخل الجماعة فإنها قد أدت دورا سحريا ، كذلك فى تنظيم علاقة الجماعة كلها فى مواجهتها العملية للطبيعة. فكانت الكلمة بتكرارها وتنغمها تخلق إيقاعا يوحد الجهد ويوفره، وينظم الحركات ، وينشط القوى، ويثير الطاقات، كما كانت للكلمات تعليمات وتوجيهات تحدد الهدف، وتوجه إليه»(٢).

ولكن إلى جانب هذا الدور ، كانت الكلمة «تعاويذ ورقى: تشفى من مرض وتحمى من مرض. تجلب سعداً، وتبطل نحسا . تنصر حليفا. وتهزم عدوا. تنزل مطرا، وتوقف سيلا»(٣).

وإيمان ابن طباطبا بدور الفن الشعرى فى التأثير بما يشبه تأثير السحر، جعله يركز تركيزا كبيرا على قيمة الشكل الفنى للقصيدة. أما المادة فهى أمر معروف سواء للشاعر أو المتلقى. ولكن تماسك الشكل وقدرته على التأثير هى التى تميز شاعرا من شاعر آخر. ولايتم هذا التأثير إلا بما يوفره الشاعر لقصيدته من معان لطيفة، والفاظ صحيحة، ووزن معتدل كما يرى ابن طباطبا.

---

(١) نفس المرجع والصفحة.

(٢) عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٣، ط أولى ص٤٣.

(٣) نفس المرجع، ص ٤٤ - ٤٥.

إن هذه النظرية من شأنها أن تفصل بين شكل القصيدة ومضمونها مما يجعلها أقرب إلى التفكك من الالتحام العضوى، وأبعد عن طبيعة العمل الفنى الناجح «إذ أن المادة فيه متمثلة تماما فى الشكل، فما كان «عالم» غدا «لغة» . فعلى صعيد معين نجد «مواد» العمل الأدبى الرفيع «كلمات» وهى على صعيد آخر، تجربة السلوك الإنسانى، وعلى صعيد ثالث، هى الأفكار الإنسانية والمواقف. وهذه كلها - بما فيها اللغة - توجد خارج العمل الفنى بأشكال أخرى غير أنها فى قصيدة ناجحة تتحول إلى صلات صوتية متعددة دينامية» [1]عن طريقها وبما فيها من نفثة السحر الباقية يتحقق التأثير فى المتلقى.

ولكن معنى أن يركز ابن طباطبا - على الشكل، باعتباره قيمة، ويربطه فى أثره ، بأثر السحر، أن وظيفة القصيدة - لديه - على المستوى الفردى والجماعى - تتحقق فى قدرتها على التغيير من أحاسيس الفرد، ومواقفه فى حالات معينة. فهى تحل العقد وتسخى الشحيح، وتشجع الجبان، أى أنها تخرج بالفرد من موقفه الفردى الذاتى إلى موقف جماعى، ربما يختلف فيه أو يتفق مع جماعته. ولكن الأميل فى فكر ابن طباطبا، أنه لم يكن يرى للقصيدة وظيفة فى التغيير والتنوير. فالقصيدة حينما تؤثر فى الفرد، وتخرج به من موقف فردى إلى موقف جماعى، انما لترده إلى حظيرة الجماعة مرة أخرى.

وهى بذلك تحفظ على الجماعة تماسكها. بدلا من أن تؤدى إلى التغيير أو التعديل أو التنوير أو الكشف، تؤدى إلى الإيهام بوحدة الجماعة وتآلفها، وتخفى تناقضاتها. وتريح الفرد مما هو فيه من اضطراب نفسى. ويبدو أن ابن طباطبا هنا - يقترب من مفهوم التطهير الأرسطى Catharsis، ودور العمل الفنى فى «تطهير نفوسنا باعادته نسقا فيها كان قد اضطرب، واختل نظامه ويرجع بها إلى سوائها الوجدانى، ويعيد لنا النظام الطبيعى لمشاعرنا وأحاسيسنا بما له من قوى خفية ساحرة»[2].

---

(١) أوستن وارين، رينيه ويليك نظرية الأدب محيى الدين صبحى المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، ١٩٧٢، ص٣١٨.

(٢) النعمان القاضى، شعر التفعيلة والتراث ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧، ص٢٧.

ويؤكد هذا - دور الفن الشعرى فى رد الفرد إلى حظيرة الجماعة - أن الأصل فى تكوين الفرد - هو الاستواء، وأنه يولد على الفطرة، ومايصيبه بعد ذلك إنما هو من فعل فاعل، تدعم هذا الفهم، أحاديث نبوية كثيرة، وآيات قرآنية مما لابد أن يكون ابن طباطبا قد اطلع عليه بدلالة استشهاده بأقوال الرسول وأحاديثه، وبدلالة ثقافته النقلية عن الفقهاء والمحدثين وخاصة تأثره بابن قتيبة، ويؤكد مانذهب إليه أيضا، موقف ابن طباطبا الأخلاقى الذى يلح على الاعتدال فى كل شئ بحيث لايخرج الأمر إلى حيز الغموض أو التعقيد. بل يجب أن يظل واضحا مفهوماً سلسا. مما جعله يهتم بالمتلقى اهتماما كبيرا دفعه لأن يفرض قيوده على حرية الشاعر فى علاقته بالواقع، وفى قدرته على التشكيل اللغوى الجمالى.

(٢)

وبما أن ابن طباطبا يدور - فى تصوره لوظيفة الشعر - فى إطار فهمه لدور الشعر القديم فى مجتمعه مرتبطا بالاتجاه الثقافى السائد، فإنه يوجه الشعراء فى عصره إلى الاهتمام بما ألح عليه العرب من مثل أخلاقية تمثل بنا هم القيمى المرتبط بعلاقاتهم الاجتماعية وهو بذلك، لاينتبه - أو ربما تغافل - إلى وجود الشاعر المحدث فى ظروف مخالفة، أدت إلى اختلاف هذه القيم والمثل لديه، وبالتالى لابد أن يختلف شعره عما سبق ويختلف دوره أيضا.

وليس هناك - فيما أعتقد - من ينكر أن الفن يصور «المثل الجمالى الأعلى، فى اتجاه البناء الثقافى، وفى اتجاه العلاقات الاجتماعية القائمة»[1] نظرا لأن لكل مجتمع - فى ظروف تاريخية واجتماعية محددة - حاجاته الروحية ومثله الجمالية - المختلفة عن حاجات مجتمعات أخرى، بل عن حاجاته فى ظروف تاريخية واجتماعية أخرى - يقوم الفن بأنواعه - ومن بينها الشعر - بتصويرها وإشباعها.

إذن كان يجب على ابن طباطبا، وهو الذى أدرك أن الشعراء فى عصره قدعدلوا عن القصد للصدق فى أشعارهم، أن يوجه هؤلاء الى قيم مجتمعهم الذى يعيشون فيه، ويبشرهم بقيم جديدة، وعلى أية حال، فإنه يرى أن العرب قد اهتمت اهتماما كبيرا بصفات مشهورة

---

(١) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص٣٩.

«فى خلقها: الجمال والبسطة. ومنها فى خلقها: السخاء والشجاعة، والحلم والحزم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر ، والورع، والشكر، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواتاة ، وأصالة الرأى ، والأنفة والدهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب والنقض والإبرام»[1] هذه المثل الأخلاقية هى الأساس الذى يتفرع منه البناء الأخلاقى عند العرب ويمتد. وهذه الفروع هى :

قرى الأضياف، وحمل المغارم، وقمع الأعداء، وكظم الغيظ، وفهم الأمور، ورعاية العهد، والفكرة فى العواقب، والجد والتشمير، وقمع الشهوات، والإيثار على النفس، وحفظ الودائع، والمجازاة، ووضع الأشياء مواضعها ، والذب عن الحريم، واجتلاب المحبة، والتنزه عن الكذب، واطراح الحرص، وإدخار المحاق والأجر، والاحتراز من العدو، وسيادة العشيرة واجتناب الحسد، والنكاية فى الأعداء، وبلوغ الغايات والاستكثار من الصدق، والقيام بالحجة، وكبت الحساد، والإسراف فى الخير»[2] إلى آخر هذه الصفات الفرعية.

ومما اطرحته العرب، وعابته من خلال: البخل، والجبن، والطيش، والجهل والغدر، والاغترار، والفشل، والفجور، والعقوق، والخيانة، والحرص والمهانة، والكذب، والهلع، وسوء الخلق، والجور والإساءة، وقطيعة الرحم، والتميمة، والخلاف والدناءة، والغفلة والحسد، والبغى والكبر، والعبوس، والاضاعة ، والقبح ، والدمامة»[3] إلى آخر هذه الصفات المذمومة.

وبهذا، يكون ابن طباطبا قد رسم النسيج الأخلاقى القيمى للمجتمع العربى القديم الذى على أساسه يكون الفرد مذموما ، أو مقبولا مرغوبا فيه. وهو نسيج ثابت متماسك كل شئ فيه على مايرام. إذ من بين وحدات هذا النسيج «وضع الأشياء مواضعها » «والاستكثار من الصدق».

---

(1)عيار الشعر،ص ١٢ (٢) المصدر نفسه: ص١٢ .

(٣) نفسه: ص١٣

ومن شأن هذا البناء، أن يجعل الشعراء، فى تصويرهم له، متشابهين غير قادرين على نقده أو طرح بديل له، يقل عنه، أو يتفوق عليه. ويصبح الشعر الجيد، هو مايصور هذا البناء، وتصبح وظيفته - بناء على هذا - واضحة معلومة، وهى تأكيد أهمية هذا البناء فى حياة الفرد والجماعة، ورفض كل ماعداه من أبنية، أو أشخاص خارجين عليه.

ويصبح كل ما للشاعر أن يفعله هو أن يدرك أن «لتلك الخصال المحمودة حالات تؤكدها، وتضاعف حسنها، وتزيد فى جلالة المتمسك بها، كما أن لأضدادها أيضا، حالات تزيد فى الحط ممن وسم بشئ منها، وتنسب إلى استشعار مذمومها والتمسك بفاضحها»[1] ويدرك أن «الجود فى حال العسر موقعه فوق موقعه فى حال الجدة، وفى حال الصحو أحمد منه فى حال السكر، كما أن البخل من الواجد القادر أشنع منه من المضطر العاجز، والعفو فى حال المقدرة أجل موقعا منه فى حال العجز، والشجاعة فى حال مبارزة الأقران أحمد منها فى حال الإحراج، ووقوع الضرورة، والعفة فى حال اعتراض الشهوات. والتمكن من الهوى، أفضل منها فى حال فقدان اللذات واليأس من نيلها»[2].

ولكن، مادلالة هذا الكلام الذى يسوقه ابن طباطبا ؟!

إن ابن طباطبا - حينما رسم هذا البناء، وأوضح ماتعتز به الجماعة العربية وما ترفضه برهن على أن هذا البناء نفسه هو مايجب أن تعتز به الجماعة العربية فى عصره وعلى الشعر أن يصوره، وبهذا، حدد حرية الشاعر فى الحركة والتعبير، والزمه - دون أن يدرى - بالارتباط بنوع هذه الثقافة السائدة التى تلتزم بها جماعته العربية اجتماعيا وسياسيا نتج عن هذا، أن الشاعر - فى علاقته بهذه الجماعة - يظل مرتبطا بها لأنها تفرض عليه حمايتها الأدبية والمادية، وبالتالى يحق لها أن تفرض عليه وصايتها. وأن ماله من حقوق إنسانية مشروعة تكفلها هذه الجماعة لم يعد حقوقا، بل هو هبات تعطى لمن يعلن الولاء لها، ويحرم منه من

---

(١) المصدر السابق: الصفحه نفسها.

(٢) نفســه .

يخالف ذلك. وهذا يؤدى إلى تبعية الشاعر. بالضرورة. ومن شأن هذه التبعية، أن يفقد الشاعر استقلاله الشخصى، ويختل توازنه.

وعلى مستوى التعبير ، يصبح الفن الرائج من الشعر هو المدح والهجاء. مدح هذه الجماعة بما ارتضته من مثل، وذم أعدائها بما رفضته من مثل، وأكثر من ذلك، يتحول الشعر من فن متحرر من القيود إلى فن ـ يقوم ـ أساسا ـ عند العرب ـ على المدح والهجاء يؤكد المرزبانى بقوله «أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق»[1] فالرثاء هو ذكر محاسن المتوفى، والغزل هو إضفاء الجمال الخلقى والخلقى على المحبوب، والوصف هو إسباغ صفات الحسن أو القبح على الموصوف، تماما ، كما أن المدح هو اضفاء الفضائل على الممدوح وإن لم تكن فيه، والهجاء هو رمى المهجو بالمسالب وإن لم تكن فيه.

وعلى هذا ، يصير «المدح والهجاء «أساسين» مترابطين، فهما سلاحان اجتماعيان. والشاعر الذى لايحسن المدح والهجاء يكون فى القبيلة بمثابة رجل لاسلاح له أى لا دور له. أى لاقيمة له»[2]. ولعلنا نذكر ـ تأكيدا لما نقول ـ ماكانت تفعله العرب من اختبار أحد شعرائها حينما تفكر أن تقدمه ليقف بين يدى ملك أو أمير، إذ كانت تجعله يمدح الشئ، ويذمه فى نفس الوقت، فإذا استطاع الشاعر ذلك، اطمأنت عليه واعتبرته شاعرا ، وقدمته للقول.

وعلى مستوى التنظير، اتبع ابن طباطبا الاتجاه العربى القديم، وجعل المديح والهجاء فنين أساسيين يمكن أن تتحدد من خلالهما وظيفة الشعر فى تصوره، ومن شأن هذا الأمر، أنه يؤمن بأن وظيفة الشعر لايمكن أن تتجه إلى التغيير أو التعديل بل إلى التأكيد. كما أن

---

(١) المرزبانى الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق على محمد البجاوى مطبعة لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٥ ، ص٢٧٣.

(٢) أدونيس الثابت والمتحول جـ ٢، ص٣٨.

الشاعر لايمكن أن يصغى إلى صوته الداخلى بل لابد أن يصغى دائما إلى الأصوات الخارجية فى مقابل نسيان الصوت الداخلى.

ويتبع هذا، أن تتغير وجهة الشعراء، وبالتالى، تتغير وظيفة الشعر، فلم يعد هناك صدق فى القصد مثلما كان فى الشعر الجاهلى مثلا، بل أصبح هناك شاعر مرتبط فى حركته واتجاهه، بحركة جماعة مسيطرة اجتماعيا وسياسيا واتجاهها، كما أوضحنا ونحن هنا، لاثمانع من أن يرتبط الشاعر بالجماعة أيا كانت، ولكن بشرط أن تتاح له فرصة مناقشة مبادئها وأصولها، وإعلان موقفه بناء على اقتناعه أو عدمه، ثم بعد ذلك، ينتمى أو لاينتمى، فى هذه الحالة، يكون الشاعر - على مستوى التعبير - صادقا، كما أنه - على مستوى الوعى - حر وصادق. وبذا، فإنه لايجارى أو يتبع أحداً بل إنه يعبر عن موقف له أيا كان هذا الموقف الذى اختاره بوعيه المطلق، ويصبح الشعر فى هذه الحالة، نشاطا ذا وظيفة واضحة فى الكشف والتغيير، إلى جانب الأنشطة الأخرى.

ويوضح الرازى النتيجة التى وصل إليها الشعراء حينما فقدوا وعيهم الحر بقوله: «وكانت الشعراء عند العرب فى الجاهلية بمنزلة الأنبياء فى الأمم حتى خالطهم أهل الحضر، فاكتسبوا بالشعر، فنزلوا عن رتبتهم، ثم جاء الإسلام فنزل القرآن بتهجينه الشعر وتكذيبه، فنزلوا رتبة أخرى ثم استعملوا التملق والتضرع، فقلوا واستهان بهام الناس»[١].

حدث هذا - فقدان الشاعر لوعيه «ولم يكن النقاد بغفلة عن واقع الشعراء الإجتماعى»[٢] وعلى الرغم من هذا، يتطلب ابن طباطبا الصدق فى الشعر مع أن «الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يعد لهم مفر من أن يصطنعوا المشاعر، وأنهم فى دأبهم على إرضاء ممدوحيهم - يعمدون إلى قدر من المبالغة غير يسير»[٣] وربما كان أبو حيان أكثر إدراكا

---

(١) الرازى، الزينة، تحقيق حسين الهمدانى - مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٥٦، ص٤٢. مع الإشارة إلى أن القرآن لم يهج الشعر وإنما الشعراء.

(٢) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص٣٠.

(٣) نفس المرجع، ص٣٠.

لهذه الحقيقة من ابن طباطبا حين قال «ولاترى شاعر الا قائما بين يدى خليفة أو أمير، باسط الكف، ممدود اليد، يستعطف طالبا، ويسترحم سائلا، هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان»(١).

وإلى جانب مايكشف عنه نص أبى حيان التوحيدى، فإنه يؤكد أن موقف الشاعر قد تغير لتغير طبيعة علاقته بالقوى الاجتماعية، ولابد أن يصحب هذا تغير فى طبيعة الشعر نفسه، ومن ثم تغير فى وظيفته. ورغم هذا مازال ابن طباطبا يبحث عن الصدق فيه ويجعله أحد معاييره.

ولعل هذا التناقض يتضح أكثر حينما نعلم أن ابن طباطبا - فى تنظيره لعلاقة الشاعر بمن يخاطبهم - أوجب على الشاعر «أن يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك. ويعد لكل معنى مايليق ولكل طبقة مايشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله فى وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه، وإبداع نظمه»(٢).

وإلى جانب كشف التناقض، فإن هذا النص ينظر الآتى: أولا بالنسبة للشاعر، يجب ألا يهتم بشئ داخله وأن يتنبه ويتيقظ دائما لما حوله ولمن حوله. ثانيا: بالنسبة للواقع الاجتماعى: هناك طبقة هى الأمراء والملوك فى مقابل طبقة العامة. لكل منهما معانٍ تخاطب بها، وكيفيات للمخاطبة، على الشاعر أن يتبعها وألا يتخطاها، لأنه حينئذ يؤدى إلى اختلاط الحدود الاجتماعية وهذا لايجوز، ثالثا: بالنسبة لوظيفة الشعر أو الشاعر، أصبحت هذه الوظيفة محددة فى تأكيد البناء القائم وعدم المساس به من قريب أو بعيد. فالملك خلق

(١) أبو حيان التوحيدى الامتاع والمؤانسة تحقيق أحمد أمين أحمد الزين، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٥٣، جـ٢، ص١٣٨.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشاعر، ص٦.

ملكا ويظل ملكا. وطبقة العامة خلقت هكذا وتظل هكذا، والفن ـ الشعر ـ يقر بذلك. ويعترف به.

ما الذى نتج عن هذا التنظير فى الطبيعة والوظيفة؟!

أولا: أنه فى مقابل الجمود الاجتماعى والمحافظة، لابد أن تتحدد المضامين، وتجمد ومن ثم تصبح فقيرة. ويتحول جهد الشاعر من اكتشاف للمعنى الى تزويق وزخرفة لمعنى سابق. يؤكد هذا قول ابن طباطبا (ان الشعراء فى عصرنا إنما يحابون على مايستحسن من لطيف مايوردونه من نوادرهم، وأنيقماينسجونه من وحى قولهم دون حقائق مايشتمل عليه من المدح والهجاء. وسائر الفنون الأخرى التى يصرفون القول فيها[1]أى أن جهد الشاعر أصبح محصورا فى الشكل وهو أمر ضرورى بعد قفر المضامين وأصبحت «أشعارهم ـ كما يقول ابن طباطبا ـ متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لامشقة عليهم فيه»[2].

وثانيا: وكما هو معروف، يترتب على جمود المضمون وفقره، جمود فى الشكل يؤدى إلى الإسراف فى العناية به، ويتحول الشاعر بدوره، من كونه شاعرا، وكذلك الشعر، إلى محترف وإلى صناعة وبذلك يفقد الشعر دوره إلى جانب الأنشطة الإنسانية الأخرى، كما يفقد احترام المجتمع للشاعر والشعر على السواء.

وثالثا: نتيجة لفقر المضمون، وجمود الشكل، لابد أن يقع الشاعر فى التكرار ويلجأ إلى التوليد. وتتحول وظيفة الشعر إلى رسم صور نمطية ومثالية مجردة للمدوح والمهجو على السواء. وتصبح شخصية الممدوح قمة فى الخير، وكذلك المهجو قمة فى الشر، وهذا يؤدى إلى تزييف الإحساس بالواقع. كما يؤدى إلى انفصال المتلقى عن واقعه وإيهامه.

---

(١) نفس المصدر، ص٦.

(٢) نفســـه.

لقد أكدت هذه النتائج على أن وظيفة الشعر ـ فى نظر ابن طباطبا ـ بعد التطور الذى حدث فى علاقة الشاعر بالواقع الاجتماعى ـ هى أنه وسيلة لخدمة هذا الواقع فى تبنى مبادئه وقضاياه ، وفى مدح أنصاره ، وذم معارضيه، لذلك أصبح الشعر وسيلة من وسائل الإقناع، وأصبح عند الفلاسفة ضمن أقسام المنطق، وأصبح هناك نوع من الأقيسة هى الأقيسة التخييلية. ولن يتأتى للشعر ذلك إلا بما يمتلك فى طبيعته من وسائل، أهمها الصورة الشعرية التى تحولت ـ فى هدفها الأول ـ إلى الإقناع الذى يتطلب الوضوح والإثبات والمبالغة. مما يجعل لكل صورة مستويين: مستوى نثرى تجريدى ومستوى تصويرى تخييلى ليس له من فائدة إلا التزيين والتوضيح.

وكان التشبيه أقرب صورة بلاغية شعرية رأى فيها النقاد والشعراء والمتلقون قدرته على القيام بذلك لما يحمل فى طبيعته من فكرة المقارنة بين شيئين يجمع بينهما وجه من الشبه. وبما يختصر فى داخله من جوهر العملية الشعرية لدى العرب. وبما يعمل عليه من الحفاظ على ثبات الحدود فى الفن الشعرى كما هى عليه فى الواقع. وبما يحققه من الوضوح الملائم لطبيعة الإقناع والإثبات والمنطق.

وفى الحقيقة أن التشبيه بالفهم السابق له ولوظائفه ـ جاء نتيجة لفهم طبيعة الشعر لدى ابن طباطبا، وعلاقة الشاعر بقصيدته إذ لاتختلف ـ كما رأينا سابقا ـ عن علاقة الكاتب برسالة يكتبها.

ولقد جعلت وظيفة الشعر هذه كل قيمته فى «اعتباره إبلاغا موفقا لشئ كان عند قائله قبل أن يخلقه»[1]. وبذا جعلت الشعر أقرب إلى البلاغة من حيث إنها تعنى «أن لدينا معنى يراد إبلاغه أو أداؤه، أو نقله من المتكلم إلى السامع» [2]مما جعل اهتمام الشاعر ينحصر «فى ملاحظة التطابق المرجو بين هذا المعنى، وحاجات السامعين من حيث ذكائهم أو نشاطهم

---

(١) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربى، ص٢٨، ٢٩.

(٢) نفس المرجع، ص٢٧ ـ ٢٨.

أو استعدادهم للسرور وما إلى ذلك»[1].

وهذا الخلط بين مفهومى الشعر والبلاغة التى تتضمن عنصرا آخر - إلى جانب الإبلاغ - هو التأثير - سوغ للناقد العربى القديم - خاصة ابن طباطبا - أن يفهم أن الشعر الجيد هو ما لايحجبه عن القلب شئ، وعلى هذا دخل كل خبر صيغ صياغة جذابة فى مجال الفن، وأصبح كل قول لايحجبه عن القلب شئ شعراً، وكل إبلاغ تم وضوحه وإقناعه يدخل فى الأدب بلا استئذان»[2].

إن ماوصلت إليه وظيفة الشعر - فى عصر ابن طباطبا وفى فكره - من حيث علاقة الشاعر بالواقع، لم يكن الا نتيجة لسوء هذه العلاقة ولأن النقاد فى هذه الفترة - وهم من طلائع المثقفين - «لم يكونوا موجهين لما ينبغى أن يكون عليه الشعر بقدر ماكانوا راصدين للنتائج التى أدت إليها الوظيفة الاجتماعية للشعر»[3].

وذلك أمر - بالنسبة لابن طباطبا الذى لم يكن يستطيع أن يقوم بالتوجيه يحتاج إلى ثقافة فلسفية واعية، وإدراك عميق لطبيعة الواقع الاجتماعى ولم يكن هذا، أو ذاك متوفرين بالقدر الكافى فى ابن طباطبا.

فهو ناقد نظرى حاول أن يمزج بين ثقافته النقلية الموروثة، وبين ما أسماه «الحكمة» قاصدا العلوم الفلسفية والفكرية التى مثلت تيارا متقدما ناضجا من الثقافة آنذاك. ومن شأن عملية المزج هذه، أو التآلف، أن تجمع المتشابه دون أن تلمع الأصل الحقيقى بسبب مايبهرها به المظهر الخارجى وعلى هذا، كان إدراك ابن طباطبا لوظيفة الشعر فى الجاهلية، أو فى صدر الإسلام، وإدراكه لوظيفته فى عصره، أمرا متفقا مع إدراكه لمفهوم الشعر الذى بناه على نماذج الشعر القديم سواء من حيث مادته أو عناصره الشكلية موسيقاه وصوره.

فكما أنه - من ناحية - الح، بل أكد على ثبات المادة الأولية فى الشعر، وأنها لاتتبع من

(١) نفس المرجع، ص ٢٩

(٢) نفس المرجع، ص٣٠

(٣) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص٣٠.

تجربة الشاعر فى علاقته بالواقع المادى والبشرى، بل من الماضى الموروث وأسس ـ بناء على هذا ـ اهتمامه الزائد بعناصر الشكل فاهتم بالوزن والقافية دون أن يدرك دورهما الحقيقى كاملا فى تنمية الإحساس، ووحدة الشكل، ووقف من الخيال موقفا محافظا، فحد من خطورته بسيطرة العقل عليه، وأعجب بالتشبيه لما فيه من خصائص معينة، نقول، أنه من ناحية أخرى، رأى أن الشاعر لابد أن يصور المثل الجمالى الأعلى للجماعة، وحدد هذا المثل الجمالى، بمثل الجماعة العربية الأولى، أى أنه ألزم الشاعر بقيم عاشت فى الماضى تحت ظل ظروف إجتماعية معينة، وبمقدار مايصور الشاعر هذه القيم، ويرتبط بها، تكون قدرة قصيدته على أداء وظيفتها فى التأثير.

إنه ، حينما أدرك أن الكلمة الشعرية لها تأثير السحر فى الفرد، كان قد أدرك أصلا مهماً فى وظيفة الشعر والفن ، وهى قدرته على تعديل سلوك الفرد وتغييره ولكن هذا التعديل أو التغيير لا يدفع بالفرد -عنده- إلى إتخاذ موقف جديد على ضوء إدراكه، بل أن هذا التعديل يدفع به مرة أخرى إلى حضن الجماعة . إذا مافكر فى الخروج عليه . وهو بهذا- فى تأسيسه للوظيفة -يتبع نفس الخط أو الموقف الذى التزمه - فى تأسيسه للمفهوم- وهو الموقف المحافظ المعتز بالقديم فى سبيل ادراك الجديد أو الحاضر على ضوء هذا القديم.

(٢)

فى الفصل الأول - فى حديثنا عن ماهية الشعر - قلنا ان ابن طباطبا اهتم بالشكل الفنى للقصيدة اهتماما جعلنا نشعر بأن هذا الشكل قد تحول عنده إلى قيمة فى ذاته أو غاية للقصيدة. وبناء على هذا الاهتمام، أسس تصوره للوظيفة بحيث نبع من هذا الشكل . وهذا ما حدث لدور الشعر من حيث علاقة الشاعر بالواقع الاجتماعى أو الجماعة آنذاك . ولكن ياترى، هل أسس تصورا آخر لدور الشعر- على المستوى الفردى - بناء على هذا الشكل أيضا مغفلا ما يحتويه من قيمة فى المضمون أو ما يقدمه من معرفة ؟!.

فى الحقيقة ، إن موقفه إزاء هذا الأمر يتحدد فى رؤيته لدور الشاعر نفسه فى معرفة ما حوله من كائنات مادية أو انسانية .إنه يرى أن الشاعر لا يمكن أن يكتب قصيدته منطلقا من فراغ أى خاليا من باعث إلى هذه الكتابة . هذا الباعث ينشأ لديه من إدراكه للواقع المادى، والواقع الإنسانى سواء فى الحاضر ، أو فى الماضى ، أى بالنظر فى أشعار السابقين من الشعراء . لأنهم صدروا فى تعبيرهم عن باعث أول نشأ من ادراكهم لواقعهم.

وكما نعرف، فإن ابن طباطبا يؤمن بإمكانية أن يعيش الشاعر بعواطفه ومشاعره فى الماضى فى سبيل التعبير عن حاضره. أى أنه يتخذ تجارب السابقين وسيلة للتعبير عن مواقفه فى الحاضر الذى يحياه. وهذا الفهم نابع من رؤيتنا لطبيعة المادة الأولية فى تصور ابن طباطبا.

وبناء على إمكانية أن يحيا الشاعر فى الماضى مستلهما لتجاربه وحوادثه فى التعبير فإنه بذلك يتوفر لديه احساس خاص بقدر تعمقه فى هذا الماضى القريب ، أو البعيد ، هذا بالإضافة إلى أنه مهما عاش الشاعر فى الماضى، فإنه فى - النهاية يؤمن بحاضره وبتجاربه مهما كان إحساسه به ضئيلا. أى أنه لابد أن يجد فى هذا الحاضر مايثيره أو يحرك وجدانه، أو يجعله يقف أمامه دون غيره من البشر العاديين .

وما يستوقف الشاعر فى الماضي حيث تجارب الآخرين ، ومايستوقفه فى حاضره فيثيره، ويحرك وجدانه ، يمثلان شيئا أو حدثا جديدا خاصة ازاء متلق لم يتناول الماضى تناولا خاصا أومتعمقا مثل الشاعر. ولم يتوفر لديه احساس متميز بحاضره ، أو بما يدور فيه على مستوى الإنسان أو الطبيعة .

وحينما يدرك الشاعر هذه التجارب من ماضيه وحاضره، فإنها تبهره ، وتعيش فى نفسه ووجدانه، ويشعر بضرورة التعبير عنها تعبيرا لا يتم الا تحت سيطرة العقل حيث يقوم بدوره الذى أوضحه ابن طباطبا سابقا فى التوجيه والضبط. فيتناول تجارب الشاعر وتدخل تحت

تأثيره «لتنقسم فيما بينها إلى انفعالات Emotions ومشاعر وجدانية Feelings»[1] تختلف قوتها باختلاف قدرة الشاعر على الإدراك وايجاد الصيغ والتراكيب الملائمة للتعبير عنها، وتوفر اللفظ الجيد والوزن المعتدل كما يرى ابن طباطبا.

وحينما يستطيع الشاعر أن يخرج هذه التجارب فى شكل دقيق متماسك، فإن أثرا فنيا يتحقق هو القصيدة التى يتلقاها المتلقى فيصاب بالدهشة والمفاجأة.

إن ابن طباطبا ـ بذلك ـ يكون قد أسس للشعر دورا ـ على مستوى الفرد ـ قائما على ماتحتويه القصيدة من معرفة سواء كانت من الماضى أو من الحاضر، ولم يقصر هذا الدور على الشكل وحده، صحيح أن هناك فصلا بين الشكل والمضمون يعترف به ابن طباطبا، ولكن هذا لايمنعه من أن يقدم دور المضمون من خلال الشكل.

ولكى يتصل حديثنا عن هذا الدور لامفر من أن نذكر هنا نصه الذى يضمنه موقفه النظرى وهو : « وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول، يحسن العبارة عنها. وإظهار مايكمن فى الضمائر منها. فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه»[2].

إن نوعية المادة الفنية التى يقدمها الشاعر من خلال قصيدته للمتلقى تجعلنا نتساءل هل هى حقا معرفة فنية؟؟ وهل يجوز لنا اعتبارها كذلك؟ فى الحقيقة: إن موقف الشاعر من الماضى وهو الذوبان فيه. وموقفه من الحاضر وهو الوقوف على هامشه يجعلنا نتشكك كثيرا فى طبيعة هذه المعرفة، وقدرتها على التأثير فى المتلقى ولكن مما يجعلنا نتقبل قدرتها على التأثير فى هذا المتلقى أن موقف الشاعر باعتباره ـ فردا ـ من الماضى والحاضر لايمثل نفسه فقط، بقدر مايمثل اتجاها عاما فى المجتمع يشمل الشاعر والمتلقى على السواء. على اعتبار أن الشاعر يعكس المثل الجمالى الذى تؤمن به الجماعة. وإذا ماعلمنا أن ابن طباطبا يؤمن

---

(١) اليوت، مقالات فى النقدى الأدبى، ص ١٤.

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ١٢٠ .

بالمثل الجمالية العربية القديمة وبأهميتها فى الحاضر، جاز لنا أن نتقبل كلامه فى هذا الإطار فقط.

ولكن إذا كان الشاعر باعتباره فنانا يمارس تجربة معرفية - أيا كانت طبيعتها - يرى فيها « قدرته على الخلق وطاقته الإبداعية»[1] وبذا «ترتبط المتعة الروحية عنده بالحاجة الإنسانية يجعل الجميل يتضمن بالضرورة النافع ولايتناقض معه»[2]. فلماذا إذن «يبتهج السامع مع مايرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ماكان دفينا، ويبرز به ماكان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء فى نشدانه»[3].

أولا يحدث هذا نظراً لاستعادية الثقافة العربية الاسلامية التى ترتد إلى النقل والمأثور والنص المقدس الأمر الذى يجعل الشاعر يتعامل مع ماهو معروف من حيث المضمون. أما من حيث الصياغة فهى مجال الصنعة والإتقان أو الابداع مع التجاوز وثانياً: لأن المتلقى يشعر أن الشاعر - فيما عبر عنه أو خلقه من جديد - إنما يعبر فى نفس الوقت عما فى ضميره ووجدانه، فكأن الشاعر حينما «يحتفل بالعالم، وينقل صفاء» وتأثيره، ويعبر عما أيقظ حواسه، وحرك وجدانه، أو استثار أفكاره، يحاول أن ينفخ الحياة فى التجربة سواء أكانت هذه التجربة مما يعتلج فى نفسه أو فى نفوس غيره من أحاسيس أو أفكار»[4].

ومادام الشاعر - بتقديمه لتجربته - يعبر عما أحسه المتلقى، ولم يستطع إظهاره فإنه بذلك يجعله يدهش أو يستثار. وهذه الاستثارة أو الإثارة فى ذاتها تتم لسببين: أولا: أن المتلقى وجد فيما قدمه الشاعر ماعرفه طبعه، وقبله فهمه. ومعروف أن الطبع مصطلح يستخدمه ابن طباطبا ليدل به على الاستعداد الفطرى الذى يهيئ للفرد «معرفة فطرية تقترن

---

(١) عبد المنعم تليمه، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ٣٦ - ٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٦ - ٣٧.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢٠.

(٤) أروين ادمان، الفنون والإنسان، ص٦٩.

بالمشاهدة، وتتعلق بالحسى والمعنوى كأن يعرف الإنسان أن هذا اللون أحمر، وذاك أخضر، ويعرف الألم الذى يعانيه ، واللذة التى يجدها»[1].

وهذا اللون من المعرفة هو نفسه مايجده المتلقى فيما يقدمه الشاعر الذى هو دائم الصلة بالتراث الشعرى الأولى حيث نقاؤه، وصفاؤه، والنقاء والصفاء صفتان لازمتان للفطرة أى أن الشاعر بصلته هذه ، يكتسب معرفة «تظهر فى التعبير الذى تأسر اللغة فيه صورة الشئ، وتوحى إلى المرء بالحياة فيه، وكأنما تمثله وتحضره على تباين فى ذلك»[2].

ولكن هذه المعرفة الفطرية تظل مكنونة فى ضمير المتلقى فى صورة غير محددة ثم تأخذ شكلا مميزا محدودا فى القصيدة التى يقدمها الشاعر، وحينئذ يجد المتلقى مافى ضميره محددا واضحا بعد أن كان غامضا، فيدهش أو يثار أو كلاهما معا.

وثانيا: إن المتلقى حينما يتناول قصيدة الشاعر لايتناولها تناولا جماليا خالصا فإلى جانب أنه ينتظر فيها مايعرفه أو ما يضمنه الشاعر شعره ليقيسه على مايعرفه، فإنه يبحث فيها عما يرضى فهمه لا إحساسه الجمالى أو عما يتشابه مع مايدور فى داخله من أحاسيس، وهنا، قد يجد أن القصيدة تقدم إليه «صورة تحرك مشاعره لأنها تفوز برضى العقل مباشرة دون تحفظ»[3] وعلى هذا، يجد لذة فى إرضاء عقله الذى انكشف غطاؤه، وبالتالى تصبح القصيدة لديه «موضوعا للتأمل».

وعلى هذا، تنشأ الإثارة لدى المتلقى بعد أن تمكن - ماكشفت عنه القصيدة - من وجدانه بعد العناء فى نشدانه «فالشاعر حينما يعبر عن مشاعر الناس الوجدانية يغير أيضا من طبيعة هذه المشاعر. إذ يجعلها محسوسة بشكل أوضح، ويزيد من وعى الناس بما كانوا يشعرون به فعلا»[4]. وعلى هذا، فالشعر يعد أن يكشف للمتلقى عن حقيقة مشاعره،

---

(١) لطفى عبد البديع، التركيب اللغوى للأدب، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٠، ط١، ص٦٣.

(٢) نفس المرجع، ص٦٣.

(٣) جان برتليمى، بحث فى علم الجمال ، ص٥٦٧.

(٤) اليوت، مقالات فى النقد الأدبى، ص٤٦.

ويجسدها له، يثيره، مما يدفعه لأن يتحرك، ويتخذ موقفا سلوكيا مايؤدى به إلى إحداث فعل لايؤدى إلى تعديل سلوك المتلقى أو تغييره لأن ابن طباطبا يدور فى إطار من احترام تقاليد الجماعة والإيمان بمواضعاتها، ومثلها وقيمها، ولايقبل أن يغير الشعر من سلوك الفرد بحيث يكتشف حقيقة الجماعة التى ينتسب إليها.

وليس أدل على ذلك - بعد مواقفه السابقة - من أنه يحدد مايقدمه الشعر فى إطار من القيم الخلقية، والمعانى الشريفة الصحيحة، وهذه القيم الخلقية ليست إلا القيم التى ارتضتها الجماعة العربية فى الماضى والحاضر على السواء مثل الخلق والسخاء والشجاعة وما إلى ذلك من صفات سبق ذكرها.

وهو فى نفس الوقت، يحرص على أن «تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة، وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها»[1].

والسر فى اختياره الحكمة التى تألفها النفوس، والأمثال، والتشبيهات والتجارب السابقة، أن هذا كله ثبت صدقه، وحسنت فائدته. أما ماعداه من إمكانية التجربة والممارسة، ومحاولة طرح قيم جديدة، بناء على تجارب جديدة، فهذا أمر لم يثبت صدقه، بالإضافة إلى أنه خرج على إطار الجماعة، وهذا الخروج بدعة وصاحب البدعة مبتدع. وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار حسبما يدل الموروث من الفقه والسنة والأحاديث.

ومما يؤيد تعليلنا للسر فى هذا الاختيار، طبيعة العناصر المختارة ذاتها، فالحكمة مثل المثل. كلاهما يمثل خلاصة تجربة الجماعة. وهى خلاصة مركزة فى صورة بلاغية مؤثرة، يؤصل لها فى النفس أنها تلمس خيطا مشتركا يجمع بين الماضى والحاضر على السواء. وبناء على هذا، يكتسب الصدق فيها مفهومه من تجربة الجماعة السابقة وليس من تجربة الجماعة الحاضرة فهى مفضلة ومؤثرة.

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٢٠.

وعلى هذا الأساس، وبما أن الشاعر من أبناء الحاضر، فإنه لايضمن أن يكون صادقا إذا استمع إلى صوت حاضره، ولايكون صادقا إذا استمع إلى منطق تجربته، وفرديته الخاصة. بل يكون صادقا بمقدار مايتمثل قوانين تجارب الجماعة السابقة، ويبحث لها عن مسوغات قبولها في الحاضر وأشكاله الثقافية سواء كانت شعرا أو نقدا أو فلسفة أو غير ذلك.

وتأسيسا على هذا الموقف، فإن دور الشاعر هو أن «يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا. فإن السمع إذا ورد عليه ماقد مله من المعاني المكررة، والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه، وثقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا أو لطف جليلا، أصغى إليه ودعاه، واستحسنه السامع واجتباه»(١).

دور الشاعر إذن في موقفه من واقعه هو أن يبدل، ويغير، ويقلب من طبيعة الأشياء لسبب بسيط هو خوفه من التكرار الذي يجعل السامع ينفر منه كشاعر ولايقبله ولأن الشاعر دائم البحث عن الجديد في إطار محدود من المعاني والمضامين الفقيرة. ولعل ابن طباطبا ـ فيما يقوله في الفقرة السابقة أن يكون قد اطلع على قول الجاحظ «أن الشئ من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع»(٢).

ومن وسائل الشاعر في أداء دوره هذا «أن يلطف في تقريب البعيد» والتلطف من جهة «قرين الرفق والحذق وفي التوصل إلى الأشياء». فهو خاصية أصيلة من خصائص التوصيل الشعري الناجح. وتلطف الشاعر في التقديم يعني أن الشاعر لايقدم المعنى كما هو بل يقدمه بضرب من التمويه. وذلك ممكن عندما يتلطف الشاعر في تقريب البعيد من الحقائق أو أن يتلطف في تمويه المألوف حتى تبرزه في شكل طريف»(٣).

---

(١) المصدر السابق، ص١٢٠ .   (٢) نقلا عن جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٧٤ .

(٣) المرجع السابق، ص ٧٣ ـ ٧٤ .

وهو من جهة أخرى - كما يقول العسكرى - «أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجنه، وللمعنى الهجين حتى تحسنه»(١) أذن، فهو - إلى جانب أنه ضرب من التمويه فى تقديم المعنى البعيد أو المألوف تزيين وتقبيح يتم بهما تمويه هذا المعنى ولايقومان إلا «على ضرب من المحاجة والتعليل، والتلطف - بهذا الفهم - يمكن أن يندرج ضمن ما أسماه ابن المعتز - نقلا عن الجاحظ - بالمذهب الكلامى أحد أبواب البديع»(٢)وهو أيضا يمكن أن يلتقى مع ماقصده القدماء «بالإبانه» التى ردوا اليها جانبا كبيرا من بلاغة الكلام وتأثيره، ذلك أن «الابانة» تعنى التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده ، وتصوره فى نفس المتلقى أبين تصوير وأوضحه»(٣).

ومما يجعل التلطف وسيلة ناجحة فى أداء المعنى أنه يساعد الشاعر على أن يضمن أشعاره «أشياء يوجبها أحوال الزمان على اختلافه، وحوادثه على تصرفها فيكون فيها غرائب مستحسنة، وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات فى كل فن توجبه الحال التى ينشأ قول الشعر من أجلها»(٤) لأن من طبيعة هذه الأشياء والحوادث أنها واضحة، وأن فيها غرائب مستحسنة وعجائب بديعة، وهذا مما يحققه التلطف كوسيلة فى أداء المعنى بطريقة ناجحة مؤثرة تعتمد على الوضوح والإغراب.

وبعد ماسبق، يمكن أن نقول إن القصيدة لدى ابن طباطبا لها وظيفة على المستوى الفردى، تختلف عن وظيفتها على المستوى الاجتماعى حينما يتوجه الشاعر بها إلى تأييد أو هجوم على أحد.

وهذه الوظيفة نبعت من كون القصيدة شكلا متماسكا يحتوى داخله معرفة جاءت من معايشة

---

(١) العسكرى، الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوى ، محمد أبو الفضل، مطبعة الحلبى، القاهرة، ط٢، د.ت، ص٤٤٥ .

(٢) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص٣٠٨ .

(٣) جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث البلاغى والنقدى، ص٤٠٥.

(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢١.

الشاعر لأشعار السابقين من الشعراء. ومن إحساسه بواقعه. وإن كان إحساسا ضئيلا، وأن من طبيعة هذه المعرفة أنها معرفة طبيعية توجد لدى المتلقى والشاعر على السواء. ولكنها لدى المتلقى غير واضحة ومحددة. لدى الشاعر تتخذ صورة واضحة محددة تحدث تأثيرها عندما يتلقاها المستمع أوالمتلقى، فيثار وتحدث له حالة وجدانية وسلوكية تدفعه لاتخاذ موقف ينحاز فيه ـ أكثر من ذى قبل إلى جماعته ويرتبط بها.

وذلك لأن ابن طباطبا يؤمن بأن مادة الشعر لايمكن أن تكون إلا مادة اخلاقية مستوحاة مما ارتضته الجماعة لأفرادها فى نظامها الخلقى والقيمى، وعلى هذا ، فإن الأثر الذى تحدثه القصيدة فى المتلقى أثر أخلاقى يجعله يلوذ دائما بحمى جماعته، وتجعله يؤمن بأن ليس فى الإمكان أبدع مما كان.

وعلى هذا، فالشاعر يشعر دائما بضيق المعانى وتكرارية الأشياء مما يدفعه إلى ابتداع حيل كثيرة تمكنه من الخروج من هذا الضيق. كما تجعله يلجأ أكثر إلى التاريخ ليرى فيه أحوال الزمان والممالك والحكايات الغريبة والمستطرفة ليقدم فى النهاية العظات أو الفكاهات، وبذا، فهو إما مرشد واعظ، وإما معلم تتحدد مهمته فى الوصول إلى الغريب والنادر والمألوف على السواء. وتقديمه بشكل محدد واضح وكلا الأمرين لايجعلان منه شاعرا ذا وظيفة حقيقية، بل يجعلان منه صانعا لأشكال من مادة معنوية وألفاظ. وهذه الأشكال معروفة ومحددة سلفا ليرضى بها ذوق المتلقى أولا ويصبح مألوفا جدا قول ابن طباطبا:

«واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة، مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه، والمتفرس فى بدائعه، فيحسه جسما، ويحققه روحا»[1].

فما يزال ابن طباطبا يؤكد على أهمية صنعة الشكل وإحكامه، وترابطه وذلك من أجل هدف واحد فقط هو المتلقى الذى يتخذ هذه القصيدة المحكمة موضوعا لتأمل عقلى بحت،

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢١.

يرى فيها براعة الصنعة، كمايرى فيها قدرته على الفهم من حيث إن القصيدة تكشف له عن معرفة طبيعية يشترك هو والشاعر في الإحساس بها ولكن الشاعر قادر على إيضاحها أكثر منه.

وأعتقد أن ماسبق يفسر لنا قوله «فيحسه جسما، ويحققه روحا» إذا ماعلمنا أنه يؤمن بمقولة أحد الحكماء» «إن للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه معناه»[1] فالذى يحسه المتلقى هنا هو النطق أو الألفاظ أو بمعنى محدد دقة الشكل. وهذا الإحساس بدقة الشكل وسيلة للوصول إلى الروح أو المعنى. وعلى هذا فإن ابن طباطبا - كما آمن على مستوى المفهوم بالفصل بين اللفظ ومعناه، يؤمن - على مستوى الفهم - بالفصل بين الإحساس بالشكل والإحساس بالمعنى. ولذلك فهو يحدد للشاعر معالم الشكل الذى ينفذ به شعره إلى المتلقى فيبلغ هدفه. وهذه المعالم هى أن:

«يسوى أعضاءه وزنا. ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا ، ويكرم عنصره صدقا، ويفيده القبول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا ، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه، والحاكم عليه أوله»[2].

(٤)

رأينا - فيما سبق - أن ابن طباطبا أسس للشعر - على المستوى الفردي - وظيفة خلقية تنبع من طبيعة المعرفة التى يحتويها الشكل المحكم للقصيدة، وأنه جعل هذا الشكل وسيلة أساسية لتوصيل هذا المحتوى الأخلاقى، حينما الزم الشاعر بمعالم محددة لهذا الشكل، ومن قبل، الزمة بنوعية المعرفة التى يقدمها من خلاله.

وفى الحقيقة، لم يكن ابن طباطبا وحده أول من وقف من الشعر موقفا أخلاقيا، إذ سبقه

(١) لم يذكر المصدر الذى استقى منه.

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر ص١٢١.

ابن قتيبة حينما قسم الشعر إلى أنواع أربعة، وجعل من بينها الشعر ذا المحتوى العاطفى أوهى أنواع الشعر، بينما رفع من شأن الشعر الآخر من مثل قول القائل:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم

ومعروف طبعا ضعف الأساس الذى أقام عليه نظره للشعر، ولكن السؤال الآن: ألا يُعدُّ هذا الموقف من ابن قتيبة وابن طباطبا وغيرهما من النقاد، ظاهرة تستحق الانتباه؟!

أولا: من حيث كونها ظاهرة أم لا، فهى ظاهرة بالفعل، ولاتقتصر على النقد والنقاد العرب، قديما أو حديثا، بل هى ظاهرة عامة ابتداء من أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة حتى الآن. فما زالت هذه قضية من قضايا النقد المطروحة التى لاتعدم أنصارها فى كل بيئة من البيئات الثقافية.

وثانيا: اننا هنا، لايهمنا أن نتبع أسباب نشأة هذه الظاهرة فى النقد العربى القديم أو الحديث، بقدر مايهمنا فعلا، أن نتفهم سر هذا الحذر الذى يبديه الفلاسفة والنقاد من الأخلاقيين أمام دور الفن عامة والشعر بصفة خاصة. ولعل هذا الحذر يأتى من نواح كثيرة أهمها ناحيتان:

« تستمد الناحية الأولى أصلها من الاختصام بين مطالب الجسد والروح أو الحواس والعقل. فقد تحرج الأخلاقيون من الاعتراف بالشعر متهمين إياه بإحياء الحواس وإثارة العواطف »[1] فالناقد أو الفليسوف الأخلاقى يجعل اهتمامه الأول منصبا على الروح ومطالبها، بينما - فى المقابل - يهمل الجسد وشئونه لأنه من تراب أما الروح فخالدة. ولذلك «فإنه حينئذ - يفرق من الشعر الذى ينبه الحواس فى الإنسان، ويوجهه - بحسب هذا التصور - إلى التساهل الخلقى، ويصرفه عن التسامى الروحى، ويربطه بعالم المادة»[2].

---

(١) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص٢٨٦.

(٢) نفس المرجع والصفحة.

أما الناحية الثانية «فتستمد أصلها من القول بالتناقض بين الأخلاقية والفنية إذ أن الفلسفة الأخلاقية، مهما كانت أصولها ومهما كانت الغايات التى تتحرك نحوها ـ فهى مبدئيا ـ اختيار للحياة الخيرة. والحياة الخيرة، هى منهج للمستقبل فى هذا العالم، أو العالم الآخر. وهى تعنى بألوان الشر والخير الممكن تحقيقها مع العادة فى هذا العالم، أو الخلاص فى العالم الآخر، وتضع هذه الأخلاقية الخير فى مستقبل ما، وغايتها «الواجب» لا اللذة. ولايقدر الحاضر هذه الأخلاقية إنما الذى يقدرها قوة الماضى دينيا كان أو اجتماعيا، وهنا يأتى التناقض بين الموقفين :

فإن الشعر لايضع الخير فى المستقبل، بل يضعه ـ مهما تعددت صوره ـ فى الحياة، فى الحاضر. وقد وجد الشعراء صور الخير فى المتعة المحسوسة للحواس فى انطلاق الشعور فى صورة مباشرة. ولذا كانت الأعمال الشعرية تعبيرا بليغا عن الحاضر كما كانت اللذة تحقيقا لها»[1].

وهذه النظرة الأخلاقية من النقاد أو الفلاسفة للشعر، هى نظرة جزئية، لاترى فيه إلا مايثير الانفعال والعواطف، ولاترى أن «أخلاقية الفن ـ مثلا ـ تنحصر فى الجمال ذاته. أو أنه الجمال يمتص الخير، ويصبح علم الأخلاق تابعا لعلم الجمال وأن الجمال يغير كل شئ ويحوى الشكل فى ذاته حقيقة ومعنى أخلاقيا أرفع من ذلك الذى يراد فرضه عليه من الخارج»[2].

ولانريد ـ من وراء دفعنا هذا ـ أن نطرح الأخلاق والقيم، ونغض من شأنهما تعصبا للفن والشعر، ولكن نريد أن نقول «إن قيم الشعر ـ كغيره من الفنون الأخرى ـ متميزة عن قيم الأخلاق، كما هى متميزة عن قيم التفكير، وينبغى الحكم عليه من حيث هو شعر»[3] وعلى هذا، لايكون هناك تقابل بين الشعر والأخلاق، لأن لكل منهما دورا يؤديه. ومجالا يعمل فيه أوله.

---

(١) نفس المرجع السابق.

(٢) جان برتلمى، بحث فى علم الجمال، ص ٤٦٠.

(٣) روستر يفورها ملتون ، الشعر والتأمل، ترجمة/ محمد مصطفى بدوى ـ المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة١٩٦٣، ص١٩.

كما أن إلحاح ابن طباطبا على الأثر الأخلاقى الذى يؤديه الشعر فى المتلقى يجعلنا نتساءل عن طبيعة هذا الأثر. كما يجعلنا نتساءل عن كيفية توصيله.

وحديثنا عن طبيعة الأثر الأخلاقى - فى نظر ابن طباطبا - يجعلنا نتحدث عن طبيعة الجمال كما يراه، وعن نوع اللذة التى يشعر بها المتلقى، تلك اللذه التى لاتتهيأ إلا باكتمال الجميل نفسه، واكتمال الحواس التى تنتهى بدورها الى العقل ليحكم بقبول الجميل، أو رفضه فى النهاية.

وسبق أن أوضحنا أن ابن طباطبا رأى أن الشاعر يتمكن من التأثير فى المتلقى بما يقدمه له من نوع من أنواع المعرفة المشتركة بينهما، لايستطيع المتلقى أن يجسدها أمامه بينما هى مستكنة فى ضميره، ويتم هذا عن طريق شكل معلوم للقصيدة. أى أن القصيدة بهذا تصبح شيئا من الأشياء الجميلة، ومادامت هى كذلك، فلابد أن تتضمن عناصر جمالها. وبالتالى تصير موضوعا لتأمل المتلقى ومتعته.

وبما أن القصيدة شكل جميل يتضمن عناصره، فإن الجمال عند ابن طباطبا من حيث هو ماهية عامة، ليس إلا اكتمال عناصر الشئ بحيث يتمكن من أداء دوره. فالجمال عنده هو الجميل. والجميل هو ماتمكن من أداء وظيفته بما يمتلك من أعضاء تساعده على ذلك وماذلك إلا لأن الفهم الذى هو قوة كبرى مفروض فيها الكمال والاكتمال لايقبل من الأشياء الجميلة الا ماهو كامل شكلا وموضوعا. وماهو قادر على أداء مهمة وجوده وظيفته.

وعلى هذا، فإن الفهم هو معيار للجمال عنده، يتحدد بحدوده، ويقبل بشروطه سواء كان هذا الجمال فى النفس أم فى الواقع الطبيعى أم الإنسانى. كما يتحدد الأثر يتركه الجميل فى المتأثر سواء كان لذة حسية أولذة روحية بما يفرضه الفهم على الأشياء من شروط. فلو أخذنا مثالا على ذلك، وكان هو الكلام باعتباره جنسا عاما يدخل تحته الشعر وغيره من ألوان التعبير لرأينا أن الفهم «يأنس من الكلام بالعدل الصواب، الحق ، والمعروف المألوف، ويتشوف إليه. ويتجلى له. ويستوحش من الكلام الجائز، والخطأ الباطل. والمحال المجهول

المنكر. وينفر منه ويصدأ له»[1].

فالفهم لايقبل الكلام إلا إذا كان موافقا لطبيعته نفسه، من حيث الصدق والعدل والإلف، والوضوح، أما إذا كان غير ذلك أى باطلا أو محالا، أو منكرا، أو مجهولا، فلا مجال لقبوله، أو الاقتراب منه. وكأن ابن طباطبا - بذلك - يريد أن يقول أن الأشياء الجميلة ليس لها وجود موضوعى سواء توافقت مع الفهم «القوة المدركة» أو لم تتوافق. وأن وجودها مرتبط بإدراك هذا الفهم لها. وأيا كان مقصده فى ذلك، فإن الملاحظ هنا - فى عملية قبول الفهم للكلام ان ابن طباطبا يصف قبوله له بألفاظ تدل على الانفعال والسرور أى الأثر الذى أحدثه هذا الكلام بما عليه من شروط حين قبله الفهم كما أنه يصف رفضه له بصفات تعادل صفات القبول من حيث الغضب والنفور وكلها - كما نرى - صفات ذاتية بحتة وهذا - فيما أرى - لايتفق مع موضوعية الفهم باعتباره أداة كبرى للإدراك، لأن هذا من شأنه أن يجعل الجميل ذاتيا.

وكما أن المعانى - فى موضع سابق لدى ابن طباطبا - أنواع. وأن أفضلها ماكان مشتملا على حكمة أو نصيحة أخلاقية أو مثل من الامثال، فإن الجميل أنواع وأنواعه فوق بعض، فإذا كان الكلام باعتباره جنسا عاما، يجئ على صفة معينة فيعد جميلا، ويقبله الفهم ويتشوف له، فإن من الكلام - نوعا ذا خصوصية، وهو لذلك أرقى وهو النظم.

يقول ابن طباطبا «إذا كان الكلام الوارد على الفهم، منظوما، مصفى من كدر العىّ مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب، لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم، وارتاح إليه وأنس به»[2].

ومن هذا النص، نفهم أن الأشياء الجميلة لاتتساوى كلها سواء من حيث مرتبتها أو أثرها ووظيفتها، فالكلام بصفاته السابقة جميل، وهو - بذلك - أحدث أثر فى الفهم المدرك

---

(١) بن طباطبا، عيار الشعر، ص١٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٤ .

على قدر مايتمتع به من عناصر الجمال. أما النظم، فلأنه مصفى من كدر العى، ومقوم من أود اللحن، والخطأ، وموزون، لفظا ومعنى، بميزان الصواب فإنه بذلك يتمتع بعناصر أكثر من الجمال، مما هيأ له أن اتسعت طرقه، وارتاح اليه الفهم، وأنس به، أى أحدث أثرا أقوى مما أحدثه الكلام. إذن فكل جميل يحدث نوعا من اللذة تختلف فى قوتها باختلاف تمكنها من الجمال ذاته.

ولكن، إذا كان هذا هو شأن الجمال، فى نظر ابن طباطبا، فما علاقة الأثر الأخلاقى الذى تحدثه القصيدة فى المتلقى باللذة التى يحدثها الشئ الجميل وكيف يحدث ذلك؟!

إن هذا الموضع من فكر ابن طباطبا النقدى - فى الحقيقة - يمثل قمة استفادته من ثقافة عصره الفلسفية - خاصة إخوان الصفا - مما جعله يحاول أن يتحدث عن الجمال من خلال الشئ الجميل لينتهى الى محاولة يقوم بها هادفا أن يبرر كيفية حدوث اللذة الشعرية، على المستوى الحسى والعقلى، وأن يضع للشعر قيمة نابعة من بنائه ذاته، وإن ربط هذه اللذة - فى النهاية - بموقفه الأخلاقى من الشعر.

لقد أوضح ابن طباطبا أن كل جميل يترك فى الفهم نوعا من اللذة تتوقف على قدر تمكنه من الجمال نفسه، وأن أنواع الجميل يعلو بعضها فوق بعض من حيث قدرتها على إعطاء لذة أكبر بتوافقها مع الفهم المدرك. وهو بكل ذلك، يمهد لأن يتحدث عن الشعر باعتباره أرقى أنواع الكلام المخصوص بخصوصيات معينة، وأعلى من مجرد المنظوم وعلى ذلك، فهو يتمتع فى هذا الإطار بعناصر جمال كثيرة تؤدى - حين إدراكها إلى إحداث نوعين من اللذة حسية وعقلية.

ولنبدأ أولا بالحديث عن عناصر الجمال فى الشعر باعتباره نوعا جميلا يقول ابن طباطبا: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ومايرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر ، صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر تم قبوله له. واشتماله عليه. وإن نقص جزء من أجزائه التى يعمل بها

وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ماسواه فناقص الطرب»[1].

فى هذا النص يركز ابن طباطبا على عدة عناصر منها: إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ومايرد عليه من حسن تركيبه ، واعتدال أجزائه، وصحة المعنى وعذوبة اللفظ.

ومن الملحوظ أن ابن طباطبا ، بدأ حديثه عن عناصر الجمال فى الشعر بالإيقاع وأكد عليه أكثر مما أكد على أى عنصر آخر. مما يوحى لنا بأن الشعر ـ فى نظره ـ لايمارس دوره إلا من خلال الإيقاع بالإضافة إلى أنه خاصية أولى من خصائصه. ومعروف أن الإيقاع يتكون فى الشعر من الوزن والقافية كعنصرين مباشرين. ولقد تحدث ابن طباطبا ـ فى الماهية ـ عن الوزن والقافية حديثا لافتا ، وهو الآن ـ بعدأن تحدث عن الوزن ـ يدرج القافية ضمن العناصر الجميلة فى الشعر، فما دورها إذن متضامنة مع غيرها من العناصر؟

إن ابن طباطبا لم يشر خلال نصوصه إشارات مفصلة إلى دور القافية وإن كان قد حصره فى التطريب. وهذا جانب صوتى لايمثل إلا واحدا من جوانبها ومع ذلك فهو جانب مهم من حيث إنه يعبر عن الناحية البارزة فى الشعر عامة وهى الجانب الموسيقى بالإضافة إلى ذلك فإن لها دوراً «من الناحية الجمالية فترجع أهميتها وظيفتها الوزنية باعتبار أنها تشير إلى ختام بيت الشعر أو تقوم مقام المنظم، ويفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعرى، فالكلمات يقرن بعضها إلى بعض بالقافية فتتواصل أو تتقابل»[2].

وتلتقى بوظيفتها هذه ، مع العناصر الأخرى وهى عذوبة اللفظ، وصحة المعنى فاللفظ ـ باعتباره أصغر وحدة فى القصيدة، يقوم بدور إيقاعى بتوافقه مع الألفاظ الأخرى، واحداث

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٥ .

(٢) أوستن وارين، رينيه ويليك ،نظرية الأدب، ص٢٠٨ ـ ٢٠٩.

الانسجام فى مقاطع البيت الواحد. كما أنه يقوم بتجسيد إحساس الشاعر باخراجه إلى حيز الوجود فى صورة موضوعية بعيدة عن التجريد وهو حينما يؤدى ذلك يكون قد تحول إلى صورة شعرية حسية.

ولم تنشأ هذه الصورة الحسية إلا من توافق أو تناسب العناصر الثلاث وهى المعنى مجسدا فى لفظ وإيقاع، وبهذا الشكل تمثل القصيدة صورة حسية من الألفاظ والمعانى حاملة تجربة الشاعر أى أنها عمل تخيلى يستثير المتلقى حين يتلقاه أو السامع حين يسمعه، وفى هذه الحالة يصبح للمتلقى حرية التأمل فى القصيدة باعتبارها موضوعا جميلا يحتوى موسيقى وفكرا، وهو فى نفس الوقت موضوع مكتمل العناصر مما يجعله يتوافق مع الفهم. فيحدث له نوعا من اللذة تقوم الحواس الخمس بدور مهم فى تقبلها والانفعال بها ثم توصيلها.

«فالشعر ـ وهو احتفال حسى ـ الذى يدع الحواس باردة لا أثر فيها للانفعال لايسهل عليه أن يخاطب العواطف، والشاعر يدفعنا إلى التعرف من جديد على الأشياء والكائنات من خلال مايثير فينا من خواطر مفاجئة مبهرة»[1].

وكل حاسة من هذه الحواس يتوفر فيها شرط الجميل إذ أن كلا منها «إنما تتقبل مايتصل بها مما طبعت له. إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لاجور فيه، وبموافقه لامضادة معها»[2] إذ أن شرط استجابتها للموضوع الجميل هو أن طبيعته توافقت مع طبيعتها من حيث قدرتها على أداء عملها. وهى بذلك تعمل بنفس منطق الفهم. فهو فى النهاية الحكم عليها وعلى الموضوع الجميل. وهى أيضا مطبوعة على ما خلقت من أجله، وماهى مسيرة فى سبيله «فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المشم الطيب.

---

(١) أروين ادمان ، الفنون والانسان، ص ٧٤

(٢) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص ١٤.

ويتأذى بالنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل. واليد تنعم بالملمس اللين الناعم. وتتأذى بالخشن المؤذى »[1].

وبما أن كل حاصة من هذه الحواس تتطلب مايتفق مع طبيعتها، وبما أن الشعر فى حالة ما من حالات اكتساب هذه الحواس لمتعتها - هو موضوع جميل فإنه بالضرورة يحتوى على كل مايثير هذه الحواس «من جمال الأصوات، وسلاستها وبما للنظم من تتابع. وبما للكلمات التى يستخدمها من قدرة على الإيحاء»[2] مما يساعد على إيقاظ الخيال. ومن ثم لايكون الشعر ناجحا إلا بإشباعه أولا الحاجات الروحية لهذه الحواس. ولن يصل إلى الفهم الا بعد استثارتها.

وعلى هذا، فإنه حين يخاطب - فى المتلقى - لايخاطب إلا حواسه أولا حيث يجعلها فى حالة من الانتعاش والمفاجأة والإثارة. مما يحدث له لذة حسية يؤمن عن طريقها بمتعة الشعر. وإذا مانجح الشعر فى إحداث هذه المتعة الحسية للمتلقى فإنه يخشى عليه إذا لم تكن هذه الوسائل «الحواس» والموضوع الجميل «الشعر» تحت المراقبة الدائمة من العقل الثاقب «الفهم» لذلك فإن ابن طباطبا يخضع الوسيلة والموضوع لمراقبة العقل.

ومعنى هذا أنه يحد من متعة هذه الحواس وثورتها. كما يحد من تأثير الجميل. ولكن الفهم حين يقوم بمراقبته، فإنه لابد أن يتأثر مما يراقبه وهو الحواس لأنها فى حالة من اللذة، فيشعر هو الآخر باللذة، ولكنه حين يتأثر لاينحرف أو يزوغ أو يضل، بل يتأثر دون أن يفقد قدرته على التحكم والمراقبة مما يجعل اللذة العقلية التى أصابها أعلى، وأفضل بكثير من اللذة الحسية فى نظر ابن طباطبا . فاللذة العقلية واعية ضابطة ، يقظة. أما اللذة الحسية فهائجة وثائرة وغير واعية.

ومن هنا لم تكن اللذة الحسية غاية من غايات تلقى الشعر بقدر ماهى وسيلة أساسية

---

(١) المصدر السابق نفس الصفحة.

(٢) أروين أدومان ، الفنون والانسان، ص ٦٩.

للذة عقلية هى الغاية الأولى منه حيث يترتب عليها أن يتخذ المتلقى موقفا سلوكيا واعيا بناء على أمر من الفهم.

هذا الموقف السلوكى لايمكن أن يكون إلا موقفا محددا بحدود الجماعة وتقاليدها وثقافتها. ومعروف أن ابن طباطبا يؤثر موقف الجماعة الأخلاقى كما يؤثر مثلها وتقاليدها ويلزم الفرد بضرورة الألتزام بها. كمايلزم الشاعر بضرورة التعبير عنها. وعلى هذا، فإن الأثر الأخلاقى الذى يتركه الشعر هو فى طبيعته نوع من اللذة أو المتعة العقلية التى تجعل الفرد يرتبط أكثر بالجماعة لأن العقل فى موافقة اتجاهاتها، كما أن الجمال فى موافقة قوانين الطبيعة لقوانين العقل أى فى الاعتدال وهو مطلب عقلى أخلاقى.

ولكن ماذا يحدث إذا لم تكتمل عناصر الجميل، أو لم تتفق قوانين الطبيعة فى جانب ما من جوانبها مع العقل ؟! هل تحدث اللذة كاملة أم أنها تظل ناقصة؟!

فى الحقيقة، أن اللذة لاتكون ولاتكتمل - حسب نظرة ابن طباطبا - بل يكون «إنكار الفهم لموضوع الجميل على قدر نقصان أجزائه»[1] فإن اللذة لاتكون إلا باكتمال عناصر الجميل. ومن يلتذ بموضوع جميل مع نقص أحد أجزائه تكون لذته ناقصة.

ولمشابهة الغناء للشعر من حيث كونهما فنين أصيلين فى النفس يعتمد أولهما على الثانى فهما موضوعان جماليان، ولايتحقق الطرب فى الغناء من حيث هو تعبير عن النفس إلا بلفظ، ومعنى، ولحن، ومن يقتصر طربه على طيب اللحن فلا يعد إلا ناقص الطرب. إذ أنه يتضاعف حينما يتفهم المستمع لعناصر الغناء الثلاث، ويطيب موقعه فى النفس لأن «موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ. وكلما كانت الكلمات متآلفة المقاطع، متناسقة الأصوات، اشتد تأثيرها فى العقل، وحسن موقعها لدى النفس، وذلك بموسيقاها العذبة ونغمها الجميل»[1].

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٥.

(٢) حامد عبد القادر، دراسات فى علم النفس الأدبى، لجنة البيان العربى القاهرة د.ت، ص٩٣.

وهكذا، نفهم أن ابن طباطبا، من خلال ربطه الشعر بالغناء، ومن خلال اهتمامه بعناصر الجمال فى الموضوع الجميل، حريص على إكتمال الشكل، لحرصه على اكتمال التأثير من أجل تحقيق الاعتدال العقلى، والاعتدال السلوكى وأنه ـ فى الشكل الشعرى ـ حريص على دور الموسيقى حرصا بالغا لقدرتها على إيقاظ الحواس ومن ثم التوصيل والتأثير، وهذا يعكس اهتمامه الأول بالمتلقى إلى جانب أنه فى هذا المجال ـ اكتمال تأثير الجميل باكتمال العناصر ـ كان يعبر عن أحد الاتجاهات السائدة فى عصره من الاهتمام بفن الغناء، وارتباطه بالشعر، ولعل مايوضح ذلك قول الحسن بن الكاتب فى كتابه «كمال أدب الغناء» «أقل الناس علما بالغناء، أسرعهم طربا على كل مسموع، وأكثر الناس علما به، وأرشدهم تقدما فى معرفته أبعدهم طربا عليه. وأقلهم رضى بما يسمع منه، لأن العالم يحتاج أن تجتمع له أسباب الطرب حتى يطرب بالتمام وإلا نغصه عليه النقصان، ومنعه الخلل من الالتذإذ[1].

وإلى جانب مايكشف عنه هذا النص، فإنه يؤكد دور المتلقى من الفنون كالغناء أو غيره، إذ لابد من بذل الجهد فى معرفة أصول هذا الفن، وقواعده شرطا لاكتمال الطرب، فليس الأمر متوقفا على الموضوع الفنى الجميل وحده فى قدرته على اثارة الطرب، ويكشف هذا عن سبق «ابن الكاتب» فى هذا العصر وابن طباطبا أيضا إلى ضرورة ارتفاع المتلقى إلى مستوى الفن الذى يتلقاه أو يتعاطاه.

وهذه القضية تجرنا إلى سؤال يتعلق بها وبما يثيره ابن طباطبا وهو إذا اكتملت عناصر الموضوع الجميل، فهل تتساوى آثاره الحسية فيمن يتلقونه؟ أى هل يشعرون بلذة واحدة؟!

فى إجابة هذا السؤال، يكشف ابن طباطبا عن إدراك عظيم فيما يتعلق بالموضوع الجميل ذاته. إذ من خصائصه ـ فى نظره ـ أنه يظل يمتع، وتتعدد وجوهه دون الارتباط بفرد ما، وبعصر ما، أى أنه يتحرر من إطار الزمان والمكان، ويختلف الناس عليه وإليه دون أن يفقد من قدرته أو أصالته شيئا.

---

(١) الحسن بن الكاتب، كمال أدب الغناء، تحقيق/ غطاس عبدالملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥، ص٢٠

ومعروف أن الجمال ليس ثابتا. فهو قيمة ، والقيم تتغير لأنها نسبية؛ وذلك نظرا لتغير الواقع الاجتماعى والاقتصادى. وأظن أن ابن طباطبا يقصد أن هناك أعمالا فنية تظل خالدة وممتعة بما تذكر به من تاريخ الإنسان. وعلى أى الأحوال، وأيا كان الأمر، فإنه يرى أيضا أن الجمال من حيث هو متضمن فى الجميل - أنواع بعضها فوق بعض، وفى النوع الواحد أيضا درجات. كما أن الناس لايتساوون فى قدراتهم، أو أفهامهم، أو أهوائهم «فلكل اختيار يؤثره، وهوى يتبعه، وبغية لايستبدل بها، ولايؤثر سواها »[1] وكذلك الشعر من حيث هو نوع من أنواع الجميل درجات «متفاضلة فى الحسن على تساويها » ومادام هو كذلك، فإنه مختلف فى الحسن، والناس مختلفون فى التذاذهم به.

وابن طباطبا يوضح هذه الحقيقة عن طريق ربط الشعر بأنواع المتع الحسية، المستجلبة من الطعوم والأرابيح، والنقوش ثم عن طريق ربطه بالإيقاع المطرب للمرة الثانية فكما أن كلا من الطعوم والأرابيح والنقوش تتعدد أنواعها ، وبالتالى تتعدد لذاتها يتعدد الانواع، كذلك الشعر الحسن تتعدد درجاته، وبالتالى، تتعدد لذاته ولاينسى ابن طباطبا فى ذلك كله دور الفهم فى تقبل اللذة إذ يقول: « وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لاتحد كيفيتها ، كمواقع الطعوم المركبة، الخفية التركيب، اللذيذة المذاق، وكالأرابيح الفائحة، المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف وكالملامس اللذيذة، الشهية الحس، فهى تلائمه إذا وردت عليه - أعنى الأشعار الحسنة للفهم - فيلتذها ويقبلها ، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبادر الزلال لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها وقد قال النبى «إن من الشعر لحكمة»[2].

وإذا كان ابن طباطبا لم ينس دور الفهم فى تقبل اللذة ، فإنها لذة لاتحد كيفيتها «انها لذة مركبة تماما مثل وقع الطعوم المركبة، الخفية التركيب لايستطيع الفهم - فى هذه الحالة -

---

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص٦

(٢) نفس المصدر، ص١٥.

تفسيرها. ولايملك إلا أن يقبلها وهى «كالملامس اللذيذة، الشهية الحس» ذلك التعبير - من ابن طباطبا - الذى يرق الى درجة بعيدة. فالأشعار لها نفاذ مثلما يثير الملمس الناعم، شهية الحس فهذا تعبير يكشف عن قمة المتعة الحسية فى الشعر لديه. ولكنه - فيما رأى - يخشى من التأكيد عليه، فيربطه «بأن من الشعر لحكمة» ليعود فى النهاية إلى حظيرة الأخلاق والاعتدال السلوكى والالتزام بالمتعارف والمألوف.

هذه اللذة المركبة الخفية التى «لاتحد كيفيتها» ربما استطاع النقد الحديث أن يكشف فيها عن عدة عناصر، فكما يقول كلوديل «أن هذه ذات طبيعة مزدوجة ، فإما أنها تنتج عن الطبيعة الذاتية للمادة المستخدمة أى إما من الرنين الخاص للغة وإما من الربط بين مختلف نواحى الرنين. وإما من الخط الموسيقى للجملة. وإما من المعانى الواضحة أو المستترة فى كل مجموعة من الألفاظ طبقا للترتيب الذى اتبع فيها وإما من النظام، ذلك النظام الذى يسمى الحجم الثالث أى التقدم أو التأخر الذى يقدم لنا الشاعر به هذه المعانى والنوع الثانى من اللذة يتولد من الموضوع الذى يراه الشاعر فى نفسه، ومن الحركة المشاعرية التى تحدد تحريكه لفنه. والذى يحاول مشاركتنا فيه بوسائل تناسبنا. ولنقل مثلا الحركة المشاعرية الناجمة عن الحب والشفقة والموت»[1].

وأيا كان مصدر هذه اللذة، والأثر الناتج عنها، فإنه من الواضح أن ابن طباطبا يرى أن الموضوع الجميل «الشعر» يقدم للمتلقى لذة مركبة لايدركها إلا من أرهفت حواسه، فتخطت حاجاتها «البيولوجية» إلى حاجاتها الإنسانية وأن الناس يختلفون فى نصيبهم من الاستمتاع بالشعر بقدر اختلافهم «فى صورهم وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم ، وشمائلهم، وأخلاقهم» أى فى شخصياتهم جميعا، لان «النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها مايوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب فإذا ورد عليها مايخالفها قلقت واستوحشت»[2].

---

(١) جان برتليمى، بحث فى علم الجمال ، ص ٣١٤.

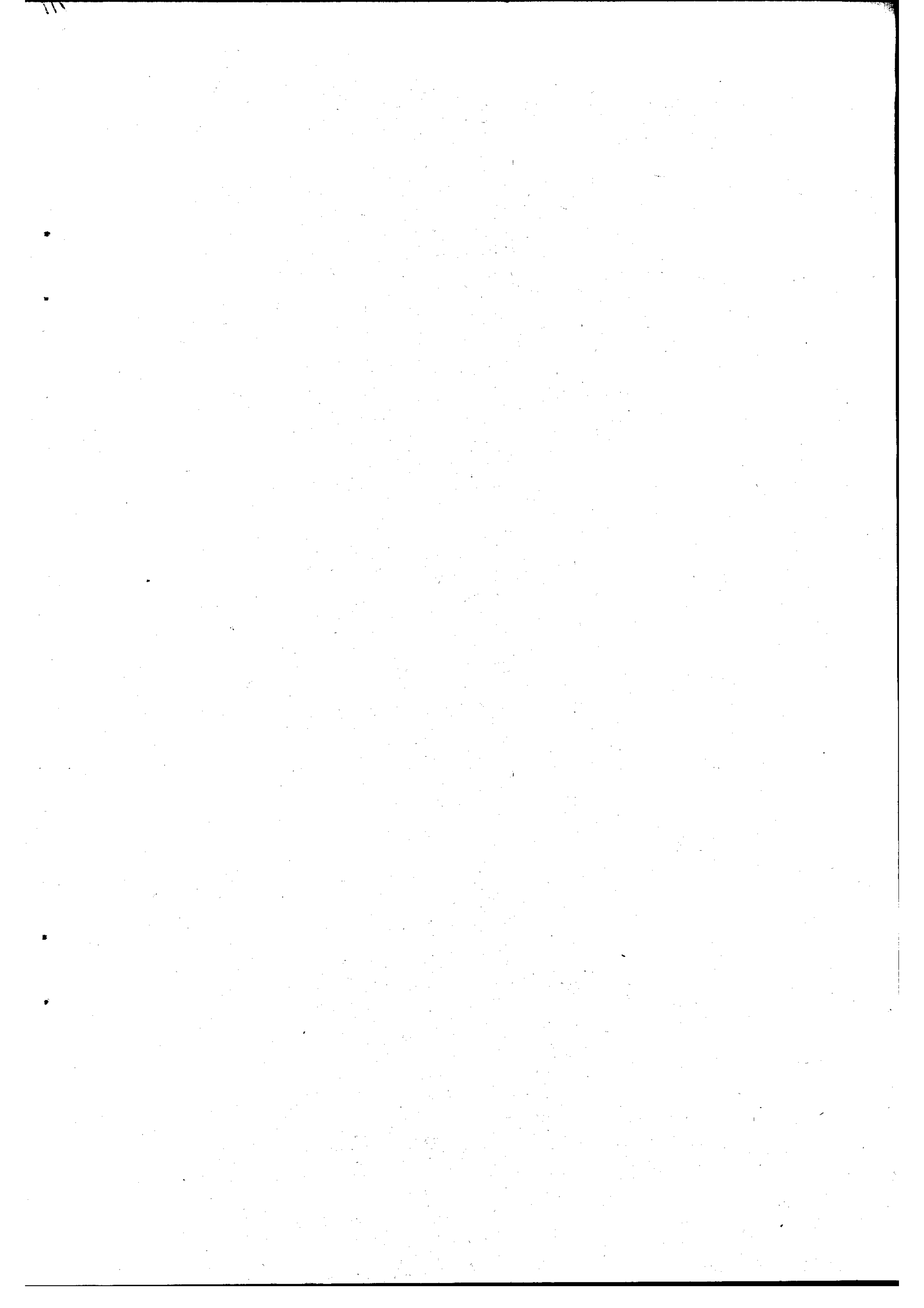
(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٥.

بعد هذا كله، يتضح لنا أن ابن طباطبا - فى تصوره للوظيفة - راح «يربط الفن بمصادر القيمة، وطلب إليه أن يصوغ الهموم والغايات»[1] الخاصة بالجماعة وأصبح الفن «يبجل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لانه يبث فى النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة»[2] وحينما ألح على الحاجة الجمالية، فإنه وضعها فى صورة «الإمتاع» المقابل «للإفادة» ولم يدرك أن الفن يسعى - فى وظيفته - إلى قهر الضرورة فى الواقع ليصل به إلى الحرية، وهو - بذلك - قد انتهج نظرا تأمليا شغل بعلاقات الظاهرة الفنية عن ذاتها.

---

(١) عبد المنعم تليمه ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ٦٧

(٢) نفس المرجع، ص ٦٤ - ٦٥ .



الفصل الثالث

أداة الشعر

مبحث الأداة مبحث جمالي يتحدد - فى الفكر الجمالى الحديث - على أساس أن «الشعر ضرب معرفى خاص لمعرفة الواقع، ولتحرير هذا الواقع من المثول والجمود بالكشف عما يمور به من مقابلات وتناقضات، وسبيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات يكشف عن طاقاتها النغمية والرمزية باقامة صلات جديدة بينها، وبإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات، وأنظمة ترتيب وتآلف»[1] وعلى هذا، فأداة الشعر هى «كيفية خاصة فى التعامل مع أداة عامة هى - اللغة - وتتبدى هذه الكيفية فى طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب[2] ولكن إذا كانت اللغة أداة عامة «فأين تبدو كيفية التعامل الشعرى مع اللغة ؟! إنها تبدو فى مدى نجاح الشاعر فى أن يجعل النشاط اللغوى «نشاطا خالقا» ويتبدى ذلك فى أن يكون بعض تلك الأنظمة اللغوية الصوتية الصرفية النحوية (صورا) وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية (أنظمة رمزية)[3] ومن هذا المفهوم النظرى يتبين لنا أن أداة الشعر ذات ماهية جمالية وذات جانبين: تركيبى ودلالى، الأمر الذى لم يستطع ابن طباطبا أن يلمحه فى حديثه عن هذه الأداة التى حصرها فى حدود ضيقة لاتفترق بها كثيرا عن حدود اللغة العادية.

لقد أسس ابن طباطبا طبيعة الفن الشعرى على الاهتمام بالجانب الشكلى وجعل للعقل دورا كبيرا فى الحد من نشاط الخيال الذى حاصر كل مظاهره، فلم يعتد إلا التشبيه باعتباره أداة تحقق الوضوح وتمايز الأشياء، وهما أمران عقليان. كما رتب على أساس هذا الفهم، وظيفة الفن الشعرى. منظورا إليها من زاوية وفاء الشعر بمطالب الجماعة والتزامه بمثالها الجمالى، وإمتاعه العقلى للفرد، وأصبح معيار ذلك كله العقل.

لذا، فإن حديثه عن الأداة لن يكون بعيدا عن فهمه السابق لطبيعة الشعر ووظيفته فى ضوء معيار العقل. فالشاعر لن يكون حرا فى تعامله مع اللغة لأنه ليس حرا - من قبل - فى

---

(١) عبد المنعم تليمه، مدخل إلى علم الجمال الأدبى، ص١١١.

(٢) نفس المرجع، ص ٩٩ - ١٠٠.

(٣) نفس المرجع، ص ١٠٢.

اختيار مادة قصيدته، ولا فى الثورة على التقاليد السابقة ومايفرضه العقل، ويصبح من الضرورى ـ للحديث عن الأداة ـ فى ظل موقفه من العقل والخيال ـ أن نتبين فهمه لطبيعة اللغة أولا.

ولقد مر ـ فيما سبق من حديث ـ أن ابن طباطبا يرى أن الشاعر يعيش مرحلتين فى إبداع عمله: الأولى : التفكير فى موضوع قصيدته، والثانية: البحث عن الصيغة أو الصيغ الملائمة للموضوع لغويا: نحويا ، صرفيا، صوتيا، أى أن التفكير سابق على الأداة ومستقل عنها ، فالتفكير ـ عند ابن طباطبا ـ باعتبارة مادة مستقل تماما عن اللغة باعتبارها أداة أو شكلا، أو وعاء، أو كساء. ويظل الأمر هكذا، اللفظ دون محتوى إن لم يتشكل فى مادة ما. وتخرج من تصور صاحبنا بأن هناك فصلا دائما على مستوى الإبداع - بين التفكير والأداة، وعلى مستوى اللغة ـ بين اللفظ ومعناه.

واللغة بهذا المفهوم ليست إلا اشارات تدل على أشياء موجودة، أو كما يقول أبو سعيد السيرافى: أن اللفظ طبيعى، والمعنى عقلى، ولهذا كان اللفظ بائدا على الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتا على الزمان لأن مستملى المعنى عقل. والعقل إلهى ومادة اللفظ طينية، وكل طينى متهافت»[1] وما دام كل طينى متهافتا ، وكل معنوى عقليا الهيا ، فإن اللغة ـ فى هذا التصور ـ ليست إلا معانٍ مخلوقة ثابتة تتجسد فى مواد طينية زائلة موضوعة، ولذا كان المعنى أشرف دائما من اللفظ، وكان اللفظ دالا عليه دائما.

أى أن ابن طباطبا يعتقد أن اللغة لفظ ومعنى، وعلاقتهما الانفصال ولايقتربان إلا من حيث إنهما دال ومدلول فقط. وفى ضوء هذا التصور، تتحدد وظيفة اللغة بشكل عام فى التوصيل، ومن حيث إنها «تجعل للمعارف والأفكار البشرية قيما اجتماعية بسبب استخدام المجتمع لها بقصد الدلالة على أفكاره وتجاربه، وأنها تحتفظ بالتراث الثقافى والتقاليد

---

(١) لطفى عبد البديع، التركيب اللغوى للأدب، ص ٩١ .

الاجتماعية جيلا بعد جيل» [١]وهي لذلك أدلة غير قابلة للتغيير أو التعديل على المستوى الفردي، فهي ذات طبيعة جماعية، أي يتوقف قبولها على الاجماع.

وهذا التصور يفيد أمرين أولهما: أن اللغة ليست من وضع الإنسان، وعليه فإن تصرفه في شئونها محدود جدا، وثانيهما: أن ماتنتجه اللغة من فكر ذو صبغة اجتماعية وذو نظام ثابت يفرض على اللاحق أن يحترمه، وألا يخرج عليه، وإذا ماعلمنا أن اللغة نفسها نظام من نظم الفكر الموجودة في الواقع، اكتسبت دلالات اجتماعية من الاتفاق والعرف فليس من السهل ـ في نظر ابن طباطبا ـ على أحد مهما كان ـ أن يخرج على نظامها ومدلولات ألفاظها وقوانينها الخاصة حتى وإن اقتضت الظروف التي يعبر فيها ذلك. وأكبر دليل على هذا مايراه أحد دارسي علم اللغة الحديث من أن «اللغة العربية في القرن الرابع الهجري كانت قد استقرت كلغة ثقافة وأصبحت لغة كتابة تنمو على المستوى الثقافي فظهرت المصطلحات والتعبيرات المختلفة، ولم يعد مثقفو القرن الرابع الهجري يلوذون بالبادية بحثا عن الغريب، بل كانوا يشقون المصطلحات والتعبيرات المعبرة عن فكرهم وتخصصهم، ولكن الشعر (وهذا مجال الإبداع والتطوير) ظل داخل الضوابط اللغوية القديمة أو على الاقل، حاول الشعراء أن يلزموا الخصائص اللغوية للشعر القديم كما قننها النحاة المبكرون، واعتبر اللغويون أن أي خروج على الضوابط القديمة غير جائز في لغة الشعر»[٢].

ولعل هذا الاتجاه في القرن الرابع نحو المحافظة في لغة الشعر والالتزام بالموروث مع قبول الاصطلاحات الجديدة التي تفرضها ظروف وحاجات الحياة الثقافية، يوضح إدراك النقاد العرب واللغويين ـ ومنهم ابن طباطبا ـ لمستويين أو نمطين من اللغة: نمط اللغة العادية ـ لغة الحديث أي اللغة العامة المستخدمة في كل مجالات الحياة الرسمية وشئون التعامل. ونمط لغة الشعر. الأول يباح فيه التصرف والاضافة والحذف لانها مرتبطة بطبيعة المواقف المستخدمة

---

(١) عثمان أمين، الجوانية أصول عقيدة وفلسفة ثورة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٤، ص١٥٠.

(٢) محمود فهمي حجازي، اللغة العربية عبر القرون، المكتبة الثقافية، القاهرة١٩٦٨، ص٦٠.

فيها. أما الثانى فملتزم بالموروث، وكأنهم استشعروا أن لغة النمط الأول مازالت فى طور نموها وتكوينها فهى قابلة للتغير واتخاذ أشكال جديدة.

أما لغة الشعر - النمط الثانى الخاص - فقد ولدت كاملة ناضجة من أمرين أولهما: الشعر الجاهلى، ثانيهما: القرآن الكريم. وهذان مثالان للكمال اللغوى والتصويرى فى نظر كل ناقد ولدى كل شاعر. بالنسبة للناقد: فإن الشعراء السابقين قد أعطوا خير نماذج الشعر وما على اللاحقين الا اقتفاء آثارهم حيث النقاء والصفاء اللغويين. وبالنسبة للشاعر: ظل كل شاعر لاحق يشعر بانتمائه الوجدانى لنموذج التعبير القرآنى والتعبير الشعرى فى العصر الجاهلى ومما يؤكد هذا الفهم لدينا، حرص ابن طباطبا على الموروث والالتزام به، وخوفه الدائم من محاولة الخروج على قوانينه ونظمه.

ومما يؤكده أيضا، أن هذه النزعة نحو المحافظة على ثبات اللغة الشعرية لم تكن علامة على موقف ابن طباطبا فقط، بل إنها برزت لدى السابقين «حينما عاب الأصمعى على ذى الرمة أنه استخدم التدويم مع الأرض، وهو لا يستخدم إلا مع السماء وعدّه خروجا على وضعية اللغة، كما وقفت هذه الوضعية بالمرصاد لشاعر كأبى تمام حاول أن يخرج إلى صور جديدة من التعبير»[1].

وهذا الفهم لطبيعة اللغة يقرر أن «الكلمات موضوعة إزاء أفكار، ونحن نرتب الألفاظ فى النطق على حسب ترتيب المعانى فى النفس، وأن لكل كلمة أو صيغة استعمالا ومعنى مقررا. فالقرآن الكريم أسمى كتاب فى اللغة العربية، ولكن كلماته تحمل غالبا المعنى الذى تحمله فى غير هذا الكتاب»[2].

وبناء على هذا الفهم، يصبح مقبولا لدى ابن طباطبا أن تكون هناك ألفاظ لا يصح استعمالها فى الشعر، وألفاظ مقابلة لها. وأن تصبح ألفاظ اللغة - بناء على مستويات

---

(١) عز الدين اسماعيل، الاسس الجمالية للنقد العربى، ص ٣١٢.

(٢) مصطفى ناصف، نظرية المعنى فى النقد العربى، ص ٤١ - ٤٧.

المعانى وشرفها - درجات أو طبقات، ويصبح الشاعر أو المتحدث ملتزما أو مرتبطا بهذه «الطبقية» والوضعية أى الدلالة المحدودة التى اتفق عليها الجميع وتصبح اللغة. فى النهاية - محل اتفاق للجميع تماما كالتشريع أو غيره.

وتصبح لغة الشعر لاتفترق كثيرا عن اللغة العادية لغة التخاطب أو التفاهم، وتنتفى تماما تلك الفكرة التى تقول أن «اللغة مجال يعمل الشعر فيه عمله غير أنه لايأخذها مأخذ المادة المصنوعة، بل يدخل اللغة فى حيز الإمكان أى أنه لايتلقاها مادة قط يتصرف فيها كأنها معطاة له من قبل، بل الشعر هو الذى يبدأ بجعل اللغة ممكنة إذ هو اللغة البدائية للشعوب والأقوام»(١).



(١) لطفى عبد البديع، عبقرية العربية، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٦، ط١، ص١٠ - ١١.

(٢)

هذا الموقف المحافظ فى فهم طبيعة اللغة جاء نتيجة فهم النقاد العرب ـ ومنهم ابن طباطبا ـ للتراث الشعرى العربى، وما حدث من تطورات هائلة فى المجتمع العربى فى ظل الحضارة العربية بحيث جعلتهم يرتدون إلى الأصل ليستمدوا منه الأمن والأمان كما يستمدون منه أصالتهم التى لم يستطيعوا أن يحققوها فى حاضرهم. لذلك كان موقف ابن طباطبا من الخيال أمرا متفقا تماما مع اتجاه كثيرين من النقاد السابقين نحو الاهتمام بدور العقل لأنه الأداة الوحيدة التى لايشك فيها، وهو فضلا عن ذلك الذى يفهم به أكبر كتاب فى العربية وهو القرآن الكريم. الذى نما فى ظله ـ درس الأسلوب والاهتمام بدلالات الألفاظ التى قسمت إلى عام وخاص، وإلى معنى يعرف بالإشارة ، ومعنى يعرف صراحة، وأصبحت ألفاظه وماتحمل من دلالات محلاً للصدق ومثالا له من حيث مطابقتها للواقع.

وقياسا على ذلك، صار الصدق مطلبا أساسيا من مطالب العقل التى يجب أن تتوفر على كل المستويات التعبيرية. ومادام العقل معيارا أساسيا للشعر من حيث ماهيته ووظيفته، فإنه أيضا، معيار أساسى له من حيث أداته. التى تتميز بطبيعتها التركيبية. ولذا فإننا ـ فى حديثنا عن خصوصية الأداة الشعرية فى تصور ابن طباطبا ـ نبدأ من الجزئى وننتهى إلى الكلى، أى من الكلمة إلى الصورة فى ضوء فهمه لماهية كل منهما ووظيفته.

فإذا كان «الشاعر لايستخدم الكلمات بل يخدمها، وإذا كانت للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية، أبية المراس، لم تستأنس بعد، وهى بالنسبة له أشياء طبيعية، تنمو طبيعية، فى مهدها كالعشب والأشجار»[1] وأن الشعر يرقى بها إلى المستوى الجمالى الذى لايبلغه سواها، فإن الأمر يختلف عندابن طباطبا «فأحسن الشعر مايوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذى أريدت له. ويكون شاهدها معها لايحتاج إلى تفسير من غير ذاتها، كقول جنوب أخت عمرو ذى الكلب.

---

(١) سارتر ، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر القاهرة بدون تاريخ، ص ١٤ - ١٥.

فأقسمت ياعمرو لو نبهاك إذا نبها منك داء عضالا

فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فتأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه إذ وصفته نهارا بالشمس، وليلا بالهلال»[1] أن مايصرح به ابن طباطبا يحدد فهمه لماهية الكلمة الشعرية، وفهمه لدورها داخل السياق، فهي - من حيث الماهية - ذات دلالة لاتختلف في النثر عنها في الشعر عنها في المعجم. لذلك فإن مهمتها أن تفي بما تحمله أي أن توصله فقط، ولايمكن «أن تحمل معها - إلى جانب المعنى المعجمي - حالة من المترادفات والمتجانسات أو أن تثير معاني كلمات تتصل معها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق»[2] أي الكلمة عنده لاتقوم بدور فني مؤثر كما يحدده صاحبا نظرية الأدب، ولذلك فإنها حينما تقوم بدورها الذي حدده ابن طباطبا، تحقق مفهوم الصدق الذي يتكرر كثيرا على لسانه «فعلى هذا المثال يجب أن ينسق الكلام صدقا لاكذب فيه، وحقيقة لامجاز معها فلسفيا كقول الشاعر:

وفي أربع مني حلت منك أربع فإن أنا داريتها هاج بي كربي

أوجهك في عيني أم الريق في فمي أم النطق في سمعي أم الحب في قلبي [3]

وعلى هذا، يصبح الصدق والحقيقة، أهم سمات الكلمة في لغة الشعر في مقابل المجاز والكذب اللذين يعكران صفو «الكلمة الشعرية» ولكن مادلالة الحاح ابن طباطبا على الصدق والحقيقة باعتبارهما أهم «الكلمة في الشعر» وأهم سمات الشعر عامة في نظره ؟

الدلالة الوحيدة - في ظني - هي أن الكلمة بهما لاتحتاج إلى تفسير، وأن القصيدة بهما لاتحتاج إلى تأويل أو إعمال فكر، وهذا يجعلها في متناول جميع المتلقين، لأنها واضحة في مرادها وأداتها على السواء. وبذا «يعلي (ابن طباطبا) من قدر المعنى المشترك بين القراء، ويعتبره المعنى الحق، وينكر الدلالات غير المشتركة التي لايقدرها الا ذوو حساسية أرفع،

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٢٧.

(٢) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٢٣.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٢٧.

وعقول أكثر ثقافة»[1] وبدلا من «أن يربط بين ضيق مجال الإبلاغ أو التوصيل، وقدرة اللغة على الإهابة بأعماقها، يجعل من سعة مجال التبليغ معيار الدقة فى كل مجال عقلى»[2] وهذا بدوره يؤكد أنه مازال يدور فى إطار محاكمة العقل للخيال، وفى إطار إهمال المبدع والاهتمام بالمتلقى.

هذه السمات التى ألح عليها ابن طباطبا للكلمة، وللغة الشعر، تلتقى مع ماحدده ناقد اعتمد على ابن طباطبا كثيرا[3]، وتحدد على يديه أركان عمود الشعر.

هذا الناقد هو المرزوقى الذى جعل «عيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال وعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه خرج وافيا»[4] وكلها سمات تلتقى حول الاتفاق والعرف والعادة، وتجعل مادة الشعر فى الأخلاق والحكم فقط، أو فى ترديد ماقاله السابقون لان هذا هو المجال الوحيد الذى يضمن بقاء اللغة فى مستوى من الوضوح والإبانة بحيث لايخطئه أى مستمع أو قارئ أيا كانت ثقافته.

كما تجعل من لغة الشعر لغة نمطية لاتتطور، ولاتلتحم بنشاط الفعل الخالق لدى الشاعر، مما يجعلها فى انفصال تام عن ذاته، يتحقق فيها فقط ذوق الجماعة وعرفها وتنتفى منها ملامح الفردية، وتقترب كثيرا من لغة النثر، ويصبح لافارق واضحا بين دلالة الكلمة فى النثر، ودلالتها فى الشعر إلا فارق شكلى.

فإذا قلنا مع «فاليرى» إن للتعبير اللغوى أثرين: أحدهما ينقل شيئا والآخر يولد عاطفة أو إحساسا، وليس الشعر سوى الإلتزام بأداء هاتين الوظيفتين بنسبة ما»[5] فإن دور الكلمة

---

(١) مصطفى ناصف، مشكلة المعنى فى النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، بدون تاريخ، ص٢٩.

(٢) نفس المرجع والصفحة.

(٣) انظر، طاهر الأخضر الحمرونى، منهج المرزوقى فى شرح الشعر، ماجستير، مخطوطة، جامعة القاهرة، ١٩٧٣، ص١٩١ - ٢١٠.

(٤) المرزوقى، شرح الحماسة، تحقيق أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٥١، ص٩.

(٥) صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٢٩٤.

ـ باعتبارها أصغر وحدة اهتم بها ابن طباطبا فى لغة الشعر ـ لايتعدى مجال التأثير الأول وهو نقل الشئ فقط.

ولقد قلنا ـ فى موضع سابق من الفصل الأول ـ أن ابن طباطبا ـ فى نقده التطبيقى ـ نظر إلى الشعر على أساس لغوى بحت. وأساس من علاقة الشاعر بالعالم الخارجى وعالجنا الأساس الثانى حين تحدثنا عن طبيعة الخيال ودوره فى نظره، وقلنا إنه كان حذرا من تلك الأبيات التى تقدم معناها من خلال تصوير عاطفى تختل فيه موازين اللغة العادية ومعاييرها مما يصعب فهمها، وتصبح من الإيماء المشكل أو من الإغراق فى المعانى، أو فى المحال المجهول إلى آخر تلك التسميات التى لاتعبر الا عن عجز ابن طباطبا عن فهم مظاهر الأثر الثانى للتعبير اللغوى.

وهو الأن يضع للأساس اللغوى معاييره من الصدق والطبع والرواية والاستعمال مما له تعلق كبير بالوضوح، وتبين المراد دون عناء، ويقيم عليه نقده لابيات كثيرة نأتى ببعضها ليتضح لنا أولا موقفه فى فهم لغة الشعر، وثانيا معالجته الجزئية للنصوص على الرغم من أنه يبحث عن تصور عام بحكم اتجاهه النظرى فى النقد الأدبى.

يقول «ومن الأبيات التى قصر فيها أصحابها عن الغايات التى أجروا إليها، ولم يسدد الخلل الواقع فيها معنى ولفظا قول امرئ القيس:

فللساق ألهوب، وللسوط درة   وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فقيل له: إن فرسا يحتاج إلى أن يستعان عليه بهذه الأشياء لغير جواد، وقول المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره   بناج عليه الصيعرية مكدم

فسمعه طرفه فقال استنوق الجمل، والصيعرية من سمات النوق»[1].

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٩٦.

هذان المثالان اللذان وقف عندهما ابن طباطبا يوضحان مايلى : أن المأخذين مختلفان ولكنهما فى النهاية - نابعان من طبيعة البحث اللغوى عند العرب بجناحيه كيف؟! أما بيت امرئ القيس فيمكن القول أن المأخذ عليه فنى من زاوية الملاءمة للغرض المقصود، فالغرض هنا هو الوصف بالسرعة، والشاعر - على هذا - مخل بالغرض، فقوله غير موف بما قصد إليه. أما بيت المسيب، فالنقد الموجه إليه يذكرنا بنقدات الأصمعى وآخرين. إذ هى نقدات من منطلق الصحة اللغوية، فالصيعرية من سمات النوق الإناث لا الجمال وهو مدخل فى النقد اللغوى يختلف - طبعا - عن النقد الموجه إلى بيت امرئ القيس.

إن امرأ القيس والمسيب بن علس ليسا محل رضا أو قبول من ابن طباطبا، على الرغم من أن الأول يحقق مفهوم الصدق الذى يلح عليه الناقد فى شروطه للشعر ولغته ووظيفته، وإذا قبلنا رفضه لتعبير الثانى لأنه لايتحرى فيه الصدق، فيستنوق الجمل فكيف نقبل رفضه للأول؟! أى ماتفسير ذلك الموقف من ابن طباطبا، وماذا يضيف إلى فهمه للغة الشعر؟!

أكبر ظنى أن الناقد وقع فى هذا التناقض لأنه يتبع السابقين فى أحكامهم فالبيتان أقدم من ابن طباطبا، ومن الأمثلة التى كثر تداولهما فى كتب النقد والبلاغة وابن طباطبا أحد الذين يحرصون على كل مايتصل بالتراث بصلة، ولهذا، فإنه حين نقلهما فعل ذلك راضيا بما عليهما من حكم بغض النظر عن اتفاقه مع مايطرحه من مفهوم أو عدم اتفاقه.

وعلى أى الأحوال، فإذا اعتبرنا أن ابن طباطبا - بشأن بيت امرئ القيس - غير راضٍ عن صنيع الشاعر لأنه لم يستطع أن يجعل من فرسه جوادا عربيا، فإن هذا يعكس رغبة أصيلة، فى نفسه - بشأن اللغة، وهى ضرورة توفر شرط المبالغة التى لاتتعدى الصدق، بل تدور فى مداره، وتحافظ على ماتحققه من وضوح وبيان. كما يصبح موقفه إزاء بيت المسيب الذى لم يصف جمله بصفاته، دليلا جديدا على رغبته الدائمة فى توفر الصدق فى لغة الشعر ذلك الذى لايعنى إلا مطابقة اللفظ لمعناه كما أريد له دون خروج من الشاعر على دلالته الأصيلة.

ومما يؤكد مانذهب إليه مثالان آخران «يقول الشاعر:

فلو نبأتك الأرض أو لوسمعتـــه		لأيقنت أنى كدت بعدك أكمــد

يقول ابن طباطبا معلقا «لو قال: إنى بعدك كمد لكان أبلغ من قوله: كدت أكمد ويقول امرؤ القيس :

واركب فى الـــــروع خيفانـــة		كسـا وجهها سعف منتشـــــر

يقول ابن طباطبا معلقا «شبه ناصيتها بسعف النخل لطولها وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما»[1].

ففى البيت الأول، يعترض الناقد على الشاعر لأنه يستعمل فعل المقاربة الذى لايدل على وقوع الكمد، بل يدل على إمكانية وقوعه مستقبلا أو اقترابه، إذ نبأتها الأرض، ويفضل أن يستعمل الشاعر صيغة «أنى بعدك كمد» وهو اعتراض - إلى جانب مايبرز من رغبة ابن طباطبا الواضحة فى توفر المبالغة بمعناها السابق عنصرا أساسيا فى لغة الشعر - يبين عدم فهم الناقد للعلاقات اللغوية داخل البيت وعلاقة ذلك بنفسية الشاعر الذى لايتمنى فعلا أن تخبرها الأرض أو أن تسمع حبيبته لأنه لايهوى الحزن القاتل، بل يهوى أن يتغلب على ذلك، ولهذا استخدم أسلوب الشرط، واختار أداة ملائمة لحالته النفسية وهى «لو» التى تفيد نحويا امتناع حدوث الجواب لامتناع حدوث الشرط. ولو أن الشاعر أراد ما أراد ابن طباطبا لاستعمل من أدوات الشرط ماحقق له مراده وهو «إذا» التى يقطع بتحقق الشرط فيها ناهيك بأن الناقد يسعى دائما وراء اللفظ ودلالته مغفلا دلالات الصورة وإيحاءاتها.

ويبدو هذا السعى واضحا فى نقده لبيت امرئ القيس السابق. إذ يربط قيمة البيت الجمالية بقيمة جمالية مرتبطة بصفات الفرس الكريم، وشتان مابين القيمتين، لأن الشاعر لايهتم بأن ينقل ماهو سائد فى الواقع نقلا حرفيا جزئيا بل يهتم - فى المقام الأول - بأن يخلق موازاة رمزية جمالية باللغة لهذا الواقع. ولذلك فإن اللغة تتحول من مجرد رموز دالة إلى

---

(١) نفس المصدر ، ص ٩٩.

دلالات جديدة لم تكن لها من قبل. وهنا تتحدد علاقة الشاعر باللغة «أنه يتعامل مع كلمات اللغة العادية، لكنه لايتعامل مع النظام العادى لهذه اللغة، ويخالفه ليخلق نظاما آخر يحقق به موازاة واقعة النفسى والفكرى والاجتماعى موازاة رمزية»[1].

إن الناقد لم يلتفت إلى هذا كله، ولم يكن ليستطيع أن يفعل ، لأنه محكوم باتجاهه نحو تقديم نماذج تعليمية للشعراء، وبرغبته الدائمة فى أن يعبر عن موقفه الأصيل من الفن الشعرى وهو محاكمته فى ضوء من الموروث، وفى ضوء من العقل الصارم الذى يجرد القول الشعرى من محتواه التصويرى العاطفى والذى يحيله إلى أنماط ثابتة معروفة بإحالته الى التراث دائما، لذلك فهو حريص على أن «يفسر اللفظة بمعناها الظاهر الحرفى القائم على القول بالمطابقة الحرفية المباشرة بين اللفظ كدال، والمعنى كمدلول أو بين الاسم والمسمى»[2].

ذلك على الرغم من أن «الشعر ليس من أسباب جودته أن يكون موثوقا به من الجانب اللغوى ، فإن ذلك أمر لايهم الا اللغويين الذين يريدون اللغة نفسها أو يريدون النحو والإعراب، أما النقاد فينبغى أن يفصلوا بين القيمة اللغوية والقيمة الفنية»[3].

ولا تقتصر رؤية ابن طباطبا على لغة النماذج التى تعامل معها من زاوية الصدق الحرفى، بل إنه يرى أن ذكر كلمتين مترادفتين فى البيت الواحد من الخطأ الذى يجعل الشعر ردئ النسج، وذلك فى قول الشاعر :

ألا حبذا هند وأرض بها هند ... وهند أتى من دونها النأى والبعد[4]

فقوله البعد مع ذكر النأى فضل. وقول المزرد :

فما يرح الولدان حتى رأيته ... على الهكر يمريه بساق وحافر[5]

---

(١) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ١١٤.
(٢) أدونيس، الثابت والمتحول، جـ ١ ، ص ٢٠٨.
(٣) شوقى ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤، ط٣، ص ٤٠ - ٤١.
(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٠٣.
(٥) نفس المصدر، ص ١٠٣.

وهو بهذا مازال يلح على ثبات الدلالة اللغوية مع إغفال فاعلية السياق الدلالى للكلمات، ومازال يحاسب الشاعر محاسبة جزئية جعلته لايعى منطق التجربة الشعرية الفنية وتعاملها مع اللغة كنظام قابل للتغيير والتبديل والتطوير. فلأن النأى فى معنى من معانيه هو البعد، ولأن البعد مذكور فى البيت، فلا داعى لذكر النأى، فذكره فضل وذلك على الرغم من أن المأخذين مختلفان، فالأول للترادف الذى زعمه، والثانى لتجاوز الدلالة الوضعية، إن موقفه هذا يعيد إلى أذهاننا موقفه العقلى السابق من وحدة القصيدة إذ رآها - فى ضوء العقل - تجاورا وتجانسا وتناسبا شكليا منطقيا. لذلك فإن مجرد ذكر كلمتين متقاربتين فى بيت واحد ليس أمرا محققا لذوق العقل فى الدلالة على القصد، بأقل الكلمات. وهذا اتجاه بلاغى فى جانب من جوانبه. إذ من بين مفاهيم البلاغة العربية أنها تعنى الإيجاز ومايؤكد ذلك لديه إعجابه بقول امرئ القيس الذى يعده «من المدح البليغ الموجز :

وتعرف فيه من أبيـــه شمائـــلا ... ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحـة ذا وبر ذا ووفـــاء ذا ... ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر

وعلى الرغم مما فى هذين البيتين من جفاف، ونثرية، فإنهما يحوزان إعجابه لوضوحهما ولما بهما من تناسب شكلى بين مقاطعهما[1].

ولعل إعجابه بالإيجاز فى الدلالة على القصد، وثبات الدلالة اللغوية فى نظره، هو ماجعله ينظر إلى بيت المزرد السابق نظرة تضاف إلى نظراته السابقة، فلأن ذكر الساق يستوجب ذكر القدم، ولأن الشاعر لم يفعل ذلك، فإن ابن طباطبا يعى قصده من ذكر «حافر» بأنها قدم . وهذا فهم ساذج «لأن تحول الدلالة وانتقال الشاعر من كلمة إلى أخرى، ليس مجرد انتقال عشوائى، وإنما هو شئ مرتبط بالمعنى الذى يسعى إليه الشاعر، والذى لايمكن أن يتحقق إلا بكلمات بعينها»[2].

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٣١.

(٢) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٨٧.

فالشاعر ليس غافلا عن ذكر مايريد، فضلا عن أن ما قاله الناقد النقاد ليس قصد الشاعر الحقيقى.

إنه فى كل الأمثلة السابقة يؤكد حرصه البالغ على سمتين أساسيتين فى الكلمة: الصدق، والمألوف فى إطار المتعارف عليه من دلالات اللغة، وهاتان سمتان حولتا الكلمة الشعرية عنده إلى إطار ثابت جامد قابل لأن يدخل فى أى نسيج مع الاحتفاظ بقدرتها على التغيير.

ولعل هذا يذكرنا بفن الزخرفة الإسلامية، ولوحات الزخرفة النمطية التى تقوم على جزئية الوحدة فيها بحيث لايستطيع الناظر إليها أن يحدد نقطة البداية بوحدة معينة، ولا نقطة النهاية أيضا. هذا كله دون أن يلمح تنوعاً أو تداخلا أو وحدة داخلية تجمع كل هذه الجزئيات المتشابهة اللهم إلا تناسبها ودقة شكلها، وقدرتها على جذب الأنظار.

إن البيت الشعرى - فى نظر ابن طباطبا - مجرد لوحة صغيرة من الزخرفة النمطية يجب أن يتوفر فيه - فى نظره - مايتوفر فى هذه اللوحة من التناسب بين الكلمات، والدقة فى الشكل أماما دون ذلك من تآلفها داخل سياق معين. وتفاعلها بحيث تعطى صورة كاملة ذا دلالات عديدة تثرى النشاط الخيالى لدى المتلقى والمستمع على السواء. فهذا أمر بعيد كل البعد.

ومايؤكد أصالة هذه النزعة فى رؤيته النقدية إعجابه الشديد الواضح فى قوله «ومن القوافى الواقعة فى مواضعها المتمكنة فى مواقعها قول امرئ القيس فى قصيدته التى يقول فيها:

وقد اغتدى قبل العطاش بهيكل   شديد مشك الجنب منقطع النطق

وقوله:

بعثنا ربيئا قبـل ذاك مخمـــلا   كذئب الغضا يمشى الضراء ويتقى

وقول زهير:

وأعلم مافى اليوم والأمس قبلـــه ولكننى عن علم مافى غــد عــم

فقوله «عم» واقعة موقعا حسنا »[1].

فهو فى كل محاكماته لأبيات الشعر لايهتم بالصورة الشعرية، ولايهتم فى الكلمة بالجانب الصوتى، ولا بالجانب الدلالى إلا فى حدود مارأينا . وهو ـ وإن كان يقف عند أبيات كثيرة ليرى فيها دقة القافية وجمال وقعها ـ لايلمح ذلك من خلال ربط القافية بإطار الصورة أو تجربة الشاعر، بل فى إطار جزئى. لذا أصبحت كل جزئية داخل البيت الواحد ـ فضلا عن أنه جزئية بالنسبة للقصيدة ـ تدرك وتقيم بشكل منفصل تماما عن الجزئيات الأخرى، وفى انفصال تام للبيت عن القصيدة التى ورد فيها.

وبذلك تتحول أداة الشعر ـ اللغة ـ عند ابن طباطبا ـ من أداة تبرز خصوصية صاحبها فى تعامله الجمالى مع الواقع إلى أداة نمطية تجريدية، تتجه إلى التعميم ، والمقولات العقلية الثابتة الجامدة.

إن النثر والشعر ـ فى نظره ـ متساويان من حيث الأداة. ولا فارق بين الكلمة فى النثر، والكلمة فى الشعر عنده، إلا فارق الشكل فقط. أنه لم يدرك أن «الكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها فى آن واحد، وليس بوسع الشاعر أن يسمى الأشياء بأسمائها ولا أن يقول «قمر» وحسب، لأن هذه الكلمة تثير فينا ، وفى ضمائرنا حالة باردة محايدة. ولكنها كى تثيـر صـورة وجدانيـة لابد أن تلجـأ إلى الحيلة الشـعرية. إلى انتـهـاك قـوانين اللغـة العادية »[2].

ومما له دلالة ـ فى هذا المجال ـ أن ابن طباطبا لم يكتف بأن يحظر على الشاعر المحدث ـ الذى وهب ابن طباطبا جهده لمعالجة أزمته ـ الخروج على مألوف الشعراء السابقين، وعلى

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٠٥.

(٢) صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٢٨٠.

ماقرره النحاة والبلاغيون من قواعد اللغة وأصولها بل إنه راح يؤكد ذلك على المستوى العملى التطبيقى، فلم يستشهد إلا بأبيات من شعر القدماء مغفلا أشعار المحدثين إلا قليلا جدا حينما يأتى ذكرها ليدل على أنها مشابهة فى جزئية ما للأصول السابقة، لا ليدل على أصالتها أو تفردها.

ولأن الصورة الشعرية - فى نظر ابن طباطبا - تتضمن أصلا هو المعنى النثرى البحت يجب البحث عنه دائما فى استواء لغة الشعر تماما مثل لغة النثر التى تلتزم بمبادئ النحو وعلاقات الألفاظ المنطقية، فإنه لم يستطع أن يعى قول الشاعر الذى يقدم ويؤخر ويصور، ولايلتزم بمبادئ النحو وعلاقات الألفاظ وأصبح هذا النوع من الشعر «من الأبيات المستكرهة الألفاظ، المتفاوتة النسج، القبيحة العبارة، التى يجب الاحتراز منها»[١].

هذه الأوصاف «المستكرهة - المتفاوتة، القبيحة، بشعة» كلها لو تأملناها، نجد أنها أوصاف انفعالية قائمة على نظرة ذاتية، وليس على أساس موضوعى يتعامل به مع اللغة الفنية الشعرية. هذه النزعة الانفعالية التى ينصت بسببها الناقد إلى نفسه أكثر مما يتعامل عقليا مع ما أمامه من نماذج فنية تعاملا موضوعيا، لها جذورها المرتدة إلى الجاحظ فى حديثه عن شرف المعنى وصحة اللفظ، وأثرهما فى القلب أثر الغيث فى التربة الكريمة.

ولقد بات واضحا تماما، أن الأوصاف الانفعالية للألفاظ والمعانى أصبحت علامة على لغة الشعر، وعلى منهج فى النظر النقدى صارت بمقتضاه لغة الشعر مرتبطة «بالعذوبة والجزالة، والرصانة، والنصاعة، والرونق، والرقة والفخامة»[٢]. سواء عند الجاحظ أو عند من أتى بعده خاصة ابن طباطبا، والجرجانى، والعسكرى وابن الأثير»[٣].

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٤٠.

(٢) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربى، ص٢٥.

(٣) أنظر: فى نفس المرجع عن النزعة التأثرية فصلا «الانطباعات والعجز عن مواجهة النص» ص٥ التحليل اللغوى الاستاطيقى، ص ١٨٣.

ومع وجود هذه النزعة الانفعالية التأثرية لدى ابن طباطبا، فإنه يلتزم بمبدأ الأصيل فى التعامل مع النماذج الشعرية من خلال نظرة عقلية، تتطلب الاستقامة والوضوح التام فى نسق الكلمات والمعانى، يقول - معلقا - على قول الأعشى:

أفى الطوف خفــت على الردى وكـــم من رد أهله لم يـــرم

يريد: لم يرم أهله. وقول الراعى :

فلما أتاها حبنز بسلاحـــــه مضى غير مبهور ومنصله انتضى

يريد: وانتضى منصله. وكقول عروة بن أذينه:

واسق العدو بكأسه واعلم بـــه بالغيب أن قد كان قبل سقاكها

واجز الكرامة من ترى أن لوله يوما بذلـت كرامـــة لجزاكهـــا

فقوله فى البيت الأول «واعلم به بالغيب» كلام غث. و «له» رديئة الموقع، بشعة المسمع. والبيت الثانى كان مخرجه أن يقول:

وأجز الكرامة من ترى أن لو بذلت له يوما كرامة لجزاكها»(١)

تكشف هذه الأمثلة وغيرها عن نظر ابن طباطبا النقدى وموقفه من قضايا الأسلوب واللغة عامة، فهو «لم يحاول أن ينظر إلى التقديم والتأخير فى ضوء فاعلية السياق بل نظر إليه فى ضوء مقياس عام ثابت لاعلاقة له بالتجربة»(٢) . وأما منا بيت الراعى السابق فقد عده، وغيره - من الأبيات التى ينبغى الاحتراز منها. ومصدر ذلك أن الشاعر قدم المفعول فى «منصله انتضى» ولم يلتزم الترتيب النحوى المعروف من فعل وفاعل.

وابن طباطبا - بهذا - لم يدرك السر وراء هذا التقديم فى رغبة الشاعر - مثلا - أن يؤكد

---

(١) ابن طباطبا. عيار الشعر، ص ٤ - ٤١.

(٢) جابر عصفور مفهوم الشعر، ص ٨٧.

على انتضاء سيفه أولا. وذلك لأن الناقد يدور في إطار نظرته العقلية الثابتة ولأن اللغة كالبشر - في نظره - فكما أن لكل إنسان موضعه الذى لايتخطاه كذلك اللغة، فهى ليست إلا مقولات عقلية ثابتة تصوغ العالم كله فى مجردات دون أن تختلف صيغها من مجال إلى مجال آخر فى التعبير.

ولقد رأينا فيما تقدم من حديث عن الماهية والوظيفة، أن الناقد حينما التزم بمعيار الفهم الثاقب، صار الشعر مجالات للتأمل العقلى الذى يقصد من ورائه فهم حرفية الشاعر، ودقة صنعته ولقد أدى هذا إلى اختصار التجربة الشعرية بضمور النشاط الخيالى من قبل، مما انعكس بدوره على اللغة، وعلى فهم الناقد نفسه ومنهجه العملى فى التعامل مع نماذج الشعر.

إنه يبحث عن تصور عام كلى لماهية الشعر ووظيفته وأداته، ورغم هذا، فإنه - كما رأينا - قد «اقتصرت اشاراته على البيت المفرد، وفهم العلاقات الدلالية والنمو داخل البيت فهما جامدا»[1] إلى الدرجة التى أصبح الشعر فيها لايختلف - من حيث أداته - عن أى مجال آخر كالفلسفة أو العلم. فاذا كنا نبغى من هذه المجالات حقيقة علمية معينة، فإن الشعر أيضا، أصبح مجالا للبحث عن هذه الحقيقة، وبالتالى أصبحت الكلمة فيه دالة على شئ محدد واضح ثابت.

هذا الموقف الجزئى الجامد الثابت من ناقد يبحث عن تصور عام للنشاط الشعرى، ربما كان مرجعه لتأثير اللغويين الذى لم يزل واضحا فيه «فهم الذين جعلوا البيت وحدة النقد، واتخذوا المعنى المحدود أصلا للتقدير ، وقاعدة للتقويم»[2] وألزموا الشاعر بصياغات الشعراء السابقين فى عصر النقاء اللغوى، ولم يقدروا حرية الشاعر فى التعامل مع تراثه، ومع لغته بالذات.

---

(١) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٨٧.

(٢) شوقى ضيف، النقد، ص ٤٠ - ٤١.

ولقد نتج عن موقف ابن طباطبا من لغة الشعر أن أصبح هناك - بمقتضى العقل - كلمات وحشية مستكرهة لاتصلح للشعر. وكلمات أخرى هى بطبعها شاعرية جميلة. الأولى معيار وحشيتها أن الإجماع السابق رفضها واعتبرها مهجورة. ومعيار الثانية. قبول الإجماع لها. ولاينبغى على الشاعر - فى نظر ابن طباطبا حين يلتزم بأصول السابقين - أن يبحث عن سقطاتهم وتجاوزاتهم فيتبعها، فهذا ليس من حقه، لانهم فعلوا مافعلوا لضرورة لم تعد موجودة لدى الشاعر المحدث «فلا تجعلن هذا حجة وليجتنب ما أشبهه». وعلى هذا لابد أن تصير كلمات قصيدته من جنس واحد. فلا يخلط البدوى بالحضرى المولد «وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل الفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة»[1].

والنتيجة المستفادة من ذلك كله: أن الكلام فى طبقات مثلما أن الناس أنفسهم فى طبقات»[2] والشاعر الجيد هو من يلتزم فى حديثه طبقة واحدة يتوفر فيها الإجماع لا أن يتوفر فيها الحس الفردى وبذا «فإن الناقد يريد أن يثبت أن الجماعة أهم من الفرد»[3] كما يريد أن يثبت أن «الجمع بين طبقات الكلام فى القصيدة الواحدة أمر لايمكن للعقل - وهو أداة الجماعة فى فهمها - أن يقبله، ولا المنطق أن يستسيغه»[4].

يترتب على هذا أن العالم فى ذهن الشاعر يتعدد بتعدد طبقات اللغة فهناك موضوعات يمكن أن تتحول إلى شعر، وموضوعات غير قابلة للتحول لعجز الشاعر عن التعامل معها. وموضوعات مشكلة قبيحة يمكن أن تؤدى - بعد اجهاد الذهن فى فهمها - إلى المروق من صف الجماعة، لذا فإن الشاعر يجب ألا يخوضها. وبذا يتحدد الوجود على أساس الإدراك، أو بمعنى أوضح الاتفاق أولا، ثم الإدراك ثانيا: فما اتفقت مثل الجماعة عليه فهو فى محيط

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٥

(٢) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص ٣٧٥.

(٣) مصطفى ناصف، نظرية المعنى فى النقد العربى ، ص٥٨.

(٤) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص ٣٧٥.

إدراكها، وبالتالى تتعامل معه وتتذوقه، ويتحول إلى نمط من أنماط بنائها الثقافى والفكرى والوجدانى. ومالم تتفق عليه الجماعة، فلن تدركه ـ وإن كان موجودا بالفعل.

ومن شأن هذه المواقف أن تحرم الحس الفردى من الاكتشاف والتجربة وأن يقف عند حدود ما اكتشفه السابقون وارتضوه لهم، وبالتالى يتحول الموجود بما فيه الإنسان إلى نمط قابل لأن يتكرر دون أن يتغير، ولأن «يتشيأ» دون أن ينمو وتصبح وظيفة النظام اللغوى منفصلة تماما عن نشاط آلاف الجزئيات السابحة فى الوجود أوفى العالم، فهى وظيفة تقوم لخدمة أغراض منطقية، وفى مقابل هذا تختفى وظيفة هذا النظام الأساسية فى «التعبير عن الوجدان والإرادة مما له تعلق بذات القائل وفعله اللغوى الذى يترك أثره فى السامع»[1] وفى إعادة الالتحام والوحدة الى جزئيات العالم من حولنا، فيعود إلينا وعينا من جديد الذى افتقدناه فى غمرة الاهتمامات الجزئية المتعلقة بكل فرد فى الحياة.

وظيفة الكلمة اذن ـ فى ظل هذا التصور، أن تحتوى مثل الجماعة الجمالى هذا المثل الذى تبيناه فى فكر ابن طباطبا يعتمد على الومضة،فهو لحظة وليس امتدادا ، لذلك لابد أن يكون فى غاية الوضوح والايجاز. والكلمة وعاء حامل لهذا المثل. لذا لابد أن يكون الوعاء سهلا شفافا لايحتاج إلى غيره فيفسره حتى يتحقق الامتاع السريع والنشوة الخاطفة «فيجلو الهم، ويشحذ الفهم مثل قول أحمد بن أبى طاهر:

إذا أبو أحمد جادت لنا يــــده ... لم يحمد الأجودان البحر والمطر

فهذا الشعر من الصفو الذى لاكدر فيه»[1]، أما مايقوله جنادة بن نجبة:

من حبهـا أتمنـى أن يلاقينـــى ... من نحو بلدتهـا نـــاع فينعاهــا

لكى أقول فراق لا لقاء لـــــه ... أو تضمن النفس يأسا ثم تسلاهـا

---

(١) لطفى عبد البديع، التركيب اللغوى للأدب، ص ٥٤.

(٢) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص ٧٥.

فهو «من الأبيات التى زادت قريحة قائليها على عقولهم»[1] والعيب فيه أن قريحة الشاعر زادت على عقله، فلم يتحقق فيه القصد المباشر السريع. ولم يلتزم بالأحوال الخارجية، لذا فهو مما يؤخذ على حذر، ويحسن رده.

ومادام دور الكلمات محصورا فى الإيضاح والإفهام حتى يتولد الإعجاب والإحساس بالجمال، فإن «الابتداء بما يحس السامع بما ينقاد إليه القول فيه قبل استتمامه» أمر مطلوب وضرورى، وكذلك الاختصار، ومنه قول لبيد:

وبنو الريان أعـــداء لـــك وعلى السنهم ذلت نعـــم

زينت أحسابهم أنسابهـــم وكـذاك الحلم زين للكـــرم[2]

اذن: حتى تؤدى الكلمات وظيفتها يتحتم أن تحتوى المثل الجمالى للجماعة القائم على الومضة السريعة والإيجاز والاختصار، وأن تكون قادرة على إيضاح هذا المثل وإفهامه مما يترتب عليه عملية الإحساس بهذا المثل. يعنى أنها تقتصر فقط على الإيصال وبذا تبتعد الكلمة عن طبيعتها الشعرية التى هى «ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها، وانحراف عن سبيلها»[3] وهى ـ كما اتضح سابقا ـ موت للغة وبعث لها فى آن واحد.

إن ابن طباطبا ـ مع إيمانه السابق «بطبقية كلمات اللغة» وضرورة تجانس لغة القصيدة، وضرورة التزام الشاعر أصول اللغة كما أقرها النحاة والبلاغيون وضرورة استعمالها كما استعملها المبكرون، يبيح للشاعر ـ فى هذا المجال ـ أن يحيد عن النظام اللغوى فى حالة واحدة وهى إذا كان يصف، أو يقص حكاية «والذى يحتمل فيه بعض هذا، إذا ورد فى الشعر هو مايضطر إليه الشاعر عند قص خبر أو حكاية كلام، إن أزيل عن جهته لم يجز، ولم يكن صدقا ولا يكون للشاعر معه إختيار لأن الكلام يملكه حينئذ فيحتاج إلى إتباعه والانقياد له»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٥. (٢) نفس المصدر، ص٢٨ - ٣٠.

(٣) صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٢٩٩.

(٤) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص ٤٥.

فابن طباطبا ـ رغم تصريحه المقيد بإمكانية أن يحيد الشاعر عن نظام اللغة ينطلق من مقولة عقلية هي الصدق بمعناه الحرفي. أعني أنه لم يجز للشاعر ذلك إلا حرصا على أن تكون لغته صادقة أي مطابقة للخارج مطابقة ظاهرة. فالذي يؤرقه ـ باعتباره ناقدا ـ أن يحكى الشاعر أو يصف مشهدا ليس بلغته التي يحكي بها وهذا ـ في الحقيقة ـ ليس إلا قيدا من القيود التي يفرضها عقل ابن طباطبا على حرية الشاعر في تعامله مع اللغة. والدليل على ذلك قوله «فأما مايمكن الشاعر فيه من تصريف القول، وتهذيب الألفاظ، واختصارها، وتسهيل مخارجها، فلا عذر له عند الإتيان بمثل ماوصفناه من هذه الأبيات المتقدمة» [1]أي ـ في نظره ـ بمثل الخلل اللغوي الذي يعني ـ بالنسبة للشاعر ـ حركة طبيعية في تعامله مع لغته متفقة مع منطق تجربته الخاصة.

وبالرغم من هذا ، فإن هذا التجاوز الوحيد، لم يضف إلى طبيعة الكلمات الشعرية في فكره النقدي شيئا جديدا. فهي مازالت مغلولة بقيد يسمى الخارج وقيد داخلي يسمى العقل. فالشاعر محاصر خارجيا وداخليا. والعالم أمامه لم يعد بكرا. إنه مناطق واضحة ظاهرة مستباحة لايعاني أي شئ فيه محنة التولد والنمو والنضج، بل يدور في إسار من التشابه والتجانس والتناسب، وحرية كل شئ فيه حرية محدودة مشدودة إلى العقل من جهة، وإلى العرف والمألوف من جهة أخرى.

لذا، فإن الشاعر «إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى. فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان يسيرين. وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجية من جنس مايقتضيه بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه»[2].

(١) نفس المصدر السابق والصفحة.

(٢) نفس المصدر السابق والصفحة.

ترسى هذه الفقرة من فكر ابن طباطبا أمورا أهما: أن الشاعر من حقه أن يضيف أو يغير، وأن إضافته ليست اضافة جوهرية لموضوعه، بل إضافة متممه أنه لايبتكر بقدر مايرمم من أشياء مكسورة، وأهم أدوات الترميم - فى يديه - مفرداته فهى كالمسامير تحافظ على ثبات الأشياء.

ان مفهوم الصدق القرين الأول للعقل، قد حول اللغة الى مفردات مستقلة علاقاتها التجاور وليس الاندماج، كما جعلها أوعية فارغة تبحث دائما فى فضاء رحب عن الامتلاء. فإذا ما امتلأت ، لاذت إلى الهدوء الأبدى والسكنية الدائمة.

وجعل الصدق من الشاعر خازنا أمينا لهذه المفردات، يحافظ عليها ويحيمها من أن تتسرب إلى داخله فتفور، وتتفاعل، وتفقد محتواها لتتشكل بمحتوى جديد، لذا فقد جعلها دائما فى ذاكرته القريبة إلى لسانه، القادر على المخاطبة بصوت عال فيجذب الأسماع ثم مايلبث أن يهدأ ويستكين.

كما جعل الصدق النقاد والمتلقين مجرد راصدين أمناء وحرمهم من العلاقة الجدلية بينهم، وبين النص، وبينهم وبين العالم. وبذا تحول الشعر إلى نوع خاص من الأقيسة المنطقية، والى مجال يبحث فيه عن حقيقة ماتشابه مثيلتها فى التاريخ أو السير أو الفلسفة.

كما أن الموروث المتصف بالأولية والنقاء والمرتبط بالصدق، جنى من ناحية أخرى على اللغة، فبدلا من أن يكون الموروث - فى نظر ابن طباطبا - نقطة انطلاق ومجمع يرى فيها الشاعر تاريخه النوعى فيتجاوزه بعد أن يتحول فى داخله الى وجدان، أصبح هذا الموروث لديه، منطقة أمر دائمة، حجة قائمة على الشعراء، تمنعهم من تحقيق - ذواتهم فى اللغة - الوسيلة الأولى فى مجال الافصاح عن الذات.

ومع حرمان الشاعر من الانفلات من أمر الموروث والاجماع تحولت اللغة الى أشكال دالة، وإلى صور منحوتة، لاتتغير أو تتبدل، الا بقدر ماتتغير شمس هذا اليوم عن شمس الأمس

فى درجة الحرارة، أو السطوع أو الشروق.

إن ابن طباطبا - على الأقل - لم يع مهمة التراث وعيا صحيحا، ولو فعل لأدرك مافيه من علامات التحول وإمكانيات الثراء، ولأدرك قول زهير الصحة الدائمة على الرتابة:

مـــا أرانـــا نقول الا معاراً أو معـــادا من لفظنا مكرورا

إنه عجز عن ذلك، واستسلم لاتجاهه التعليمى، اللغوى، الذى أفضى به إلى آفاق رحبة من الجزئية والتجريد، والبحث الدائم عن الاختصار والإيجاز والومضة السريعة مما يرضى رغبات الفهم، ولايرضى رغبات الوجدان والشعور، لذلك كان إعجابه شديدا بالمضامين الأخلاقية والحكمية، وبقدر إعجابه كان نفوره من المضامين العاطفية التصويرية، ومن محاولات الخروج على عرف الجماعة السائد.

(٢)

إذا كانت الكلمة فى الشعر لايجب أن تسمى الأشياء بأسمائها، لأنها إن فعلت لاتثير فينا الا حالة باردة محايدة تماما مثلما تفعل نظيرتها فى النثر، فإنها «لكى تثير صورة وجدانية لابد أن تلجأ إلى الحيلة الشعرية، إلى انتهاك قوانين اللغة، ولابد للشاعر إذن أن يقول عن القمر «أنه منجل ذهبى فى حقل النجوم» فيبتعد عن قوانين اللغة التى لاتسمح عادة بتلاقى هذه الكلمات على هذا الشكل»[1].

ولقد رأينا - فيما سبق - أن ابن طباطبا يجنح إلى أن يعامل الكلمه فى اللغة الشعرية على أنها دالة على مدلول، فإذا ماتعدت هذه الحالة، وأصبحت قادرة على إثارة حالة وجدانية، أى إذا ماصارت الكلمة فى صورة شعرية، فإنه لايغير من نظرته إلى الكلمة، ولا إلى الصورة باعتبارها نظاما معينا يسمح بتلاقى كلمات اللغة على صورة غير مألوفة فى اللغة العادية.

---

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص٢٨٠ .

وكما تبينا ملامح الكلمة الشعرية فى فكره النظرى والتطبيقى، نحاول أن نتبين طبيعة فهمه للصورة الشعرية ووظيفتها.

ولإيماننا بأن هذا لاينفصل عن ذاك، فإننا سنحاول أن يكون حديثنا رابطا بين تصوره للكلمة، وتصوره للصورة اللذين يشكلان معا أساس الأداة الشعرية.

ومثال الكلمة الصادقة ـ فى نظر ابن طباطبا ـ هو ألا تنجرف عن مدلولها إلى مدلول آخر، وألا تعطى أكثر مما تعطيه الكلمة فى النظام النحوى والصرفى للغة العادية والصورة هى ـ فى الحقيقة ـ نتاج للخيال الخالق تتركب من مجموعة من الكلمات التى تفقد دلالاتها العادية أو نظامها المنطقى لتتعداه إلى نظام أشمل ودلالات أعمق، فهى «جوهر فن الشعر، وهى التى تحرر الطاقة الشعرية الكامنة فى العالم، والتى يحتفظ بها النثر أسيرة لديه»[1].

ولكن نظرا لموقف ابن طباطبا الواضح من النشاط الخالق فى الشعر، وتأييده لموقف العقل فى التعامل مع الشعر، فإنه لم يعتد ـ من آثار الخيال ـ إلا بالتشبيه أحد الصور الشعرية، فى مقابل إهمال الاستعارة التى لاتحقق الوضوح، ولاتحافظ على نظام الأشياء والعناصر فى الواقع، فهى مؤرقة فى فهمها، وعبث دائم بعناصر الواقع.

أما التشبيه فهو لايتعدى حد المقارنة بين شيئين بينهما وجه من الشبه، فضلا عن أنه لايعبث بأى شئ، لذلك فإن أول صفة متوفرة فيه هى الصدق والصدق هنا لايختلف مفهومه عن نفس مفهوم الصدق بالنسبة للكلمة. ولذا، فإن من مهمة الصورة فى ظل هذا المفهوم أن «تحرص على نقل جزئيات العالم الخارجى وتقديمها فى شكل أمين»[2] ويصبح معيار قبولها اقترابها الشديد جدا من الواقع. ومشاكلتها له «فما كان من التشبيه صادقا قلت فى وصفه كأنه، أو قلت ككذا ماقارب الصدق قلت فيه تراه أو تخالفه أو يكاد»[3].

---

(١) صلاح فضل، المرجع السابق ، ص ٣٣٧ .

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ٤٠٢.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص ٢٣.

والأداة فى التشبيه وسيلة فعالة فى تحقيق هذا المعيار، وتحقيق التجانس التام بينها، وبين الواقع الخارجى. وهى التى تحقق التفاضل بين تشبيه وآخر «فأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة»[1].

وليس وقوع التشابه بيه شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما هو الأساس الوحيد. بل أن الصورة كلما جمعت أوجها كثيرة من الشبه صارت أفضل وأكثر تأييدا واقترابا من المشهد الذى تحرص على نقله. فإذا كان الشاعر يحرص على نقل الهيئة أو الصورة أو المعنى - كما يقول ابن طباطبا - فإنه يكون أقوى لو استطاع أن يجمع كل هذه الصفات فى صورة واحدة «وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض، فإذا اتفق فى الشئ المشبه بالشئ معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعربه للشواهد الكثيرة المؤيدة له»[2].

إذن فالصورة لديه لاتختلف فى طبيعتها عن الكلمة فى تصوره. كلاهما وعاء يحتوى مادة مايحاول إيصالها بنوع من الصدق التام. وكما أن الكلمات فى اللغة طبقات أو مستويات مختلفة، فإن الصورة الشعرية - التشبيه - لها مستوياتها من حيث القبول، فإنها تلتزم التزاما أمينا بما تصوره أو تحرص على احتوائه ومن حيث التوصيل، فإنها تتفاوت، إذ بقدر ماتحمل من عناصر كثيرة تكون قدرتها على التأكيد، وبالتالى تصبح أوقع فى النفس وأكثر قبولا.

وهذا الفهم بالتالى يحدد وظيفة الصورة، كما حددسابقا وظيفة الكلمة، فالصورة وعاء مثل الكلمة تماما، وكما أن مايهم من الكلمة هو ماتحمله، كذلك مايهم من الصورة هو ماتحمله، فاذا قال النابغة مثلا:

ألم تر أن الله أعطاك صـــورة ... ترى كل ملك دونها يتذبـذب

فإنك شمس والملوك كواكـــب ... إذا طلعت لم يبد منهن كوكب[1]

---

(١) المرزوقى، شرح الحماسه، ص٩. (٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٧. (٣) المصدر السابق، ص٢٣.

فإن المقصود من التشبيه ليس إلا «تشبيه الشئ بالشئ معنى لاصورة» أى أن المقصود هنا فقط أن الممدوح نوره ساطع بحيث يغطى كل ماعداه. أما ماتحمله الشمس والكواكب من دلالات أخرى داخل سياق البيت فهذا أمر غير وارد. وكذلك حين يرد قول ابن الشماخ «والشمس كالمرآة فى كف الأشل» فالمستحسن فيه قط أنه من «تشبيه الشئ بالشئ صورة ولونا وحركة وهيئة» فكما أن الكلمة تحاكم بعيدا عن سياقها، كذلك الصورة تبتسر ابتسارا قد يحيل إلى مناظر لاعافية فيها ولا حركة.

وعلى هذا، فإن أفضل التشبيهات «ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى»(١).

وما دام المطلوب دائما من الصورة هو ماتحمله، فإنها لابد أن تكون واضحة، لأنها ليست مقصودة، فهى مجرد وعاء لايؤثر ولايتأثر بما يحمله وتحدد وظيفتها فى التأكيد على معنى يراد إبلاغه أو توضيح معنى لم يتضح فى النفس أو الإقناع بشئ تكون هى خير وسيلة للإقناع به، أو إضفاء نوع من الزينة والزخرف.

وهذا أمر طبيعى فى ظل انفصال اللفظ عن المعنى، وتشعب الماهية إلى حسى وعقلى الأمر الذى ترتب عليه أن أصبحت «الصورة الحسية متميزة عن المعنى العقلى، لأنه أشرف. والشاعر يستخدم الصورة الحسية والمعانى العقلية معا، ولكنه لايحول إحداهما إلى الأخرى»(٢) فالناقد دائما مشغول بالبحث عما وراء الحس فى الصورة مما يمكن أن نسميه «الصورة العارية».

وبذا تفقد الصورة - على مستواها الوظيفى - قدرتها على الاكتشاف وتقديم «نوع متميز من المعرفة يقوم بدور أساسى فى خلق ماتثيره التجربة الأدبية من مشاعر وأفكار»(٣) ويتحدد دورها فقط فى أنها توضيح وتلوين فلا «تحقق توافقا بين الوحدة والتنوع فى نسيج

---

(١) نفس المصدر، ص ١٠.

(٢) مصطفى ناصف، نظرية المعنى فى النقد العربى، ص ٧٠

(٣) طه وادى، ناجى الموقف والاداة، النهضة المصرية القاهرة، ١٩٧٦، ط١، ص ١١٧.

العمل الشعرى، ولاتعتمد فى قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات الحسية، وإضافة تجارب جديدة، وإنما تعتمد على مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، وتصبح شكلا من أشكال الانفعال بالعالم الخارجى»[1].

وهى - فى هذا التصور لوظيفتها - محببة لدى ابن طباطبا لأنها تحرص على المأثور والوضوح وتلغى الحس الفردى، وتؤكد مفهوم الجماعة والعقل فى مقابل الفرد والإبداع.

إن ماوصلت إليه أداة الشعر وماهيته ووظيفته من ارتباط بالعقل والموروث والصدق جاء من اهتمام ابن طباطبا - شأنه شأن من سبقه من نقاد - بالمتلقى الذى صار محور تفكيره، والذى على أساسه بنيت كل معايير الظاهرة الشعرية فى تصوره ولو أنه - على مستوى الأداة - مثلا - «اهتم بالمبدع قدر اهتمامه بالمتلقى لعدل كثيرا من أحكامه المتصلة بالصورة، فهى عندما ينظر إليها من زاوية المبدع تصبح الوسيط الأساسى الذى يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها، كما يمنحها المعنى والنظام وبهذا الفهم لاتصبح الصورة الشعرية مجرد زينة وزخرف»[2].

كما أنه لو اتبع اتجاهه الذى قال فيه إن الأشعار «لاتخلو من أن يقتص فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار مايكمن فى الضمائر منها»[3] ونماه وأكده بصورة شاملة فى تصوراته، لتغير مفهوم الصدق لديه، وترتب على هذا التغيير نتائج كثيرة منها أنه لم يكن ليربط التشبيه بالتوضيح والتزيين - وهو الأداة المفضلة فى نظره - ولعالجه على أساس نفسى خالص يتصل بانفعالات الشاعر ومشاعره الذاتية المتفردة. ولا مانع فى هذه الحالة أن يرتبط التشبيه بالإبانة «بشرط أن تفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التى يعانيها الشاعر. وبهذا المعنى،

---

(١) تامر سلوم، التشكيل اللغوى والجمالى عند عبدالقاهر الجرجانى، ص١٧٢.

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية، ٤٦٤.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٢٠.

لايصبح التشبيه من قبيل الحيلة التى تزيد الواضح وضوحا، وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التى يعانيها»[1].

إلى جانب هذا، وذاك، فإن ابن طباطبا اعتمد فى معالجته للأداة على مناهج جزئية قاصرة تختلف عن طبيعة تصوره النظرى الذى يسعى إليه. فهو فى نقده التطبيقى، انفصل - فى غالب الأحيان - عن مسعاه النظرى. وراح يلقى بأصول البيئة اللغوية فى محاكمة الشعر، مما أوقعه فى الجزئية، وحرمه من التقاط خيط شامل بين جزئيات السياق الشعرى.

فراح يعالج الكلمة على حدة. كما راح ينظر إليها على قدر ماتؤديه من دلالة معجمية وفى نفس الوقت راح يعالج التشبيه بنفس طريقة معالجته للكلمة، وهو بالإضافة إلى ذلك كله، لم يتعرض للجانب الآخر للأداة، وهو الجانب الصوتى، واقتصر فقط على إعجابه ببعض القوافى التى تقوم على مهارة شكلية، وقدرة على التحكم فى ألفاظ اللغة.

لقد انتهت أداة الشعر - لديه - إلى النمطية والثبات، واستبعاد كل الجوانب الذاتية إلا ما اتفق منهامع السائد والمألوف والمعتاد، فأصبحت لاتدل على خصوصية الشاعر بقدر ماتدل على خصوصية المتلقى وملامح نفسيته وأصبحت براعة الشاعر محدودة فى السعى وراء إرضاء المتلقى بالغريب والنادر وبالتالى لم تعد «ماهية لغة الشعر تتحدد فى الفاعلية الخلاقة التى تجعل من نشاط اللغة فى العمل الشعرى خالقا لأنظمة وعلاقات وتراكيب وبنيات ذات دلالات رمزية»[2] بل أصبحت تتحدد فى «ارتباطها بالشيوع والتواتر العرفى»[3] وأصبحت مهمتها محدودة فى التوصيل والتزيين بدلا من أن تسعى إلى التشكيل والخلق اللغوى الجديد»[4].

---

(١) قاسم محمد الرجا، نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، ص ٢٧٤.

(٢) عبد المنعم تليمه، مدخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ١١٦ - ١١٧.

(٣) نفس المرجع والصفحة.

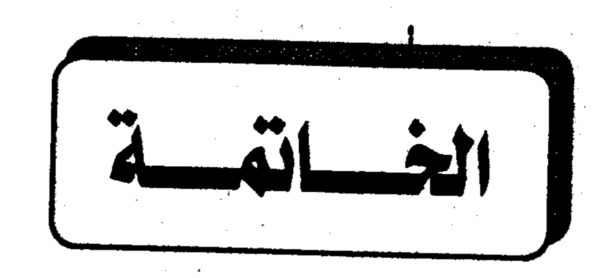
(٤) نفس المرجع والصفحة.

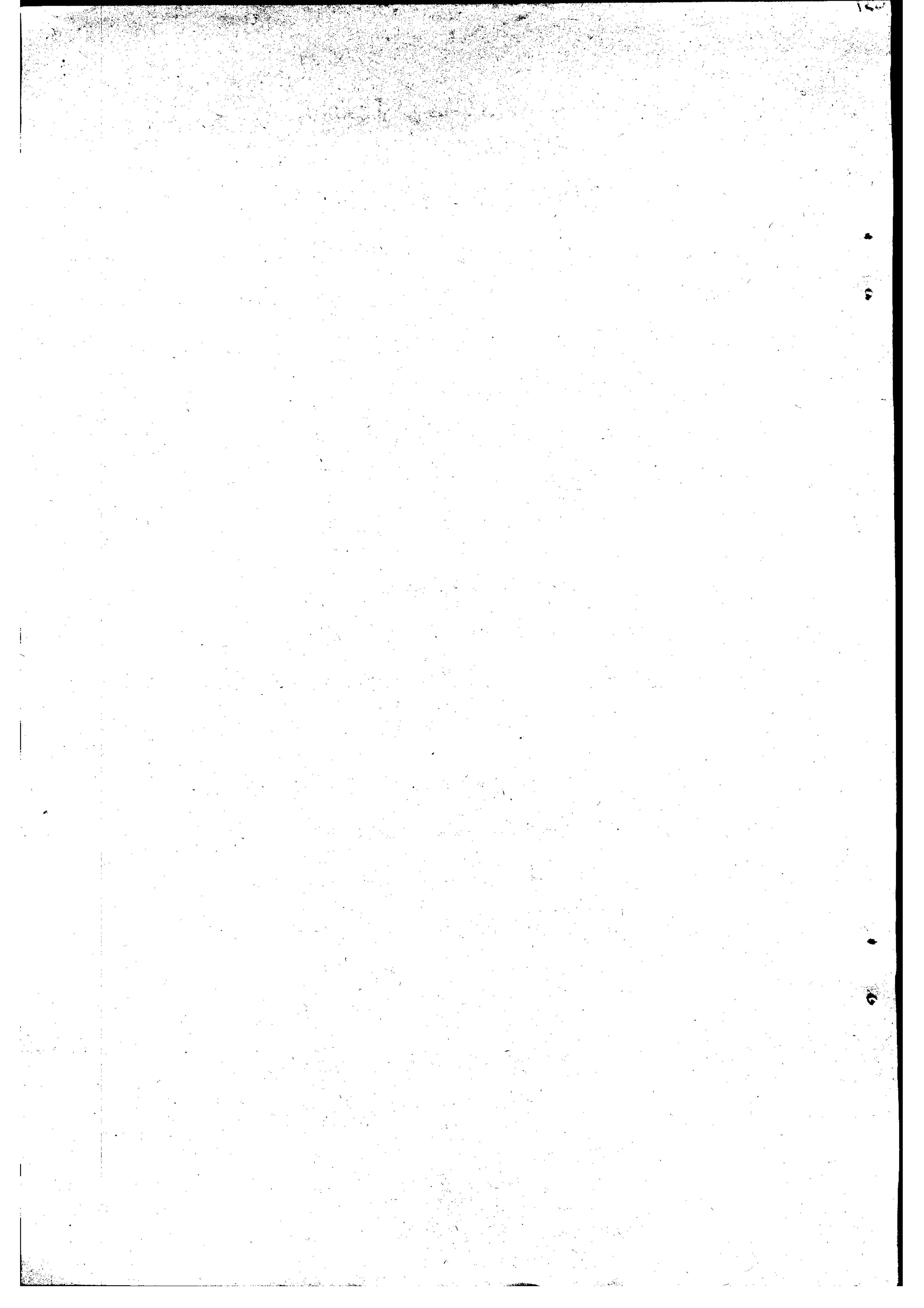
ولم يعد عمله - كناقد نظرى - هو «درس طبيعية الأنظمة والعلاقات اللغوية التى يستحدثها الشاعر فى تعامله مع اللغة العادية حتى لاتكون نظرية الشعر تأملا مفارقا للظاهرة الشعرية (وهذا ماحدث بالفعل) »[1] كما أن عمله - كناقد تطبيقى لم يعد هو «درس نشاط السياق والتركيب والبنية فى العمل الشعرى حتى لايكون نقد الشعر تعبيرا عن «فكرية» الناقد وليس درسا لتشكيل الشاعر»[2] كما أنه لم يع أن مشكل الشاعر مشكل «تشكيل» بل وعاه على أنه مشكل توصيل بدليل أنه - كما رأينا - ظن الشاعر يتعامل مع معنى مسبق يسعى إلى توصيله وأنه يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه.

---

(١) المرجع السابق : الصفحة نفسها.

(٢) نفس المرجع والصفحة.


الخاتمة



اتضح مما تقدم فى فصول البحث أن ابن طباطبا فى سعيه نحو تقديم تصور نظرى للشعر من حيث ماهيته، ومهمته وأداته، لم يكن ليدرك أن الشعر ذو ماهية جمالية عامة تقوم على أساس من المعرفة الجمالية التى تعتبر ثمرة العلاقة الخاصة بين الفنان وواقعه، وراح - بدلا من ذلك - يتحدث عن عناصر تشكيل العمل الفنى. فلقد مر بنا اهتمامه الزائد بالحديث عن حدود الشعر وعلاقتها بعملية الإبداع الفنى، التى راح يؤصل لها من حيث مراحلها وأدواتها التى حددها فى الموروث ودور العقل فى تشكيل المادة الفنية المستمدة من الموروث، وكان فى ذلك كله يتحرك فى إطار ثابت من الاهتمام بالمتلقى ومن الفصل بين الفكر وشكله، لذلك رأى النشاط الخيالى فى مقابلة دائمة مع العقل. وراح يحذر من دوره ويخضعه لمراقبة العقل الصارمة مما يجعل تجربة الشاعر المستمدة من الموروث واضحة بسيطة لاتميل إلى الغموض أو تحتاج إلى تأويل حتى لايتكلف المتلقى عناء الفهم والتفسير.

وتأسيسا على ذلك اهتم بالتشبيه وحصره فى حدود منطقية وأغفل أهمية الاستعارة، وعلى الرغم من ذلك فإن هذا يشير إلى رغبته فى التأكيد على أن النشاط الخيالى أمر لابد منه للفن الشعرى. وإذا كان موقفه من الخيال مما يؤخذ عليه فإن النقاد العرب السابقين عليه اتخذوا نفس الموقف من علاقة الشاعر بالعالم الخارجى.

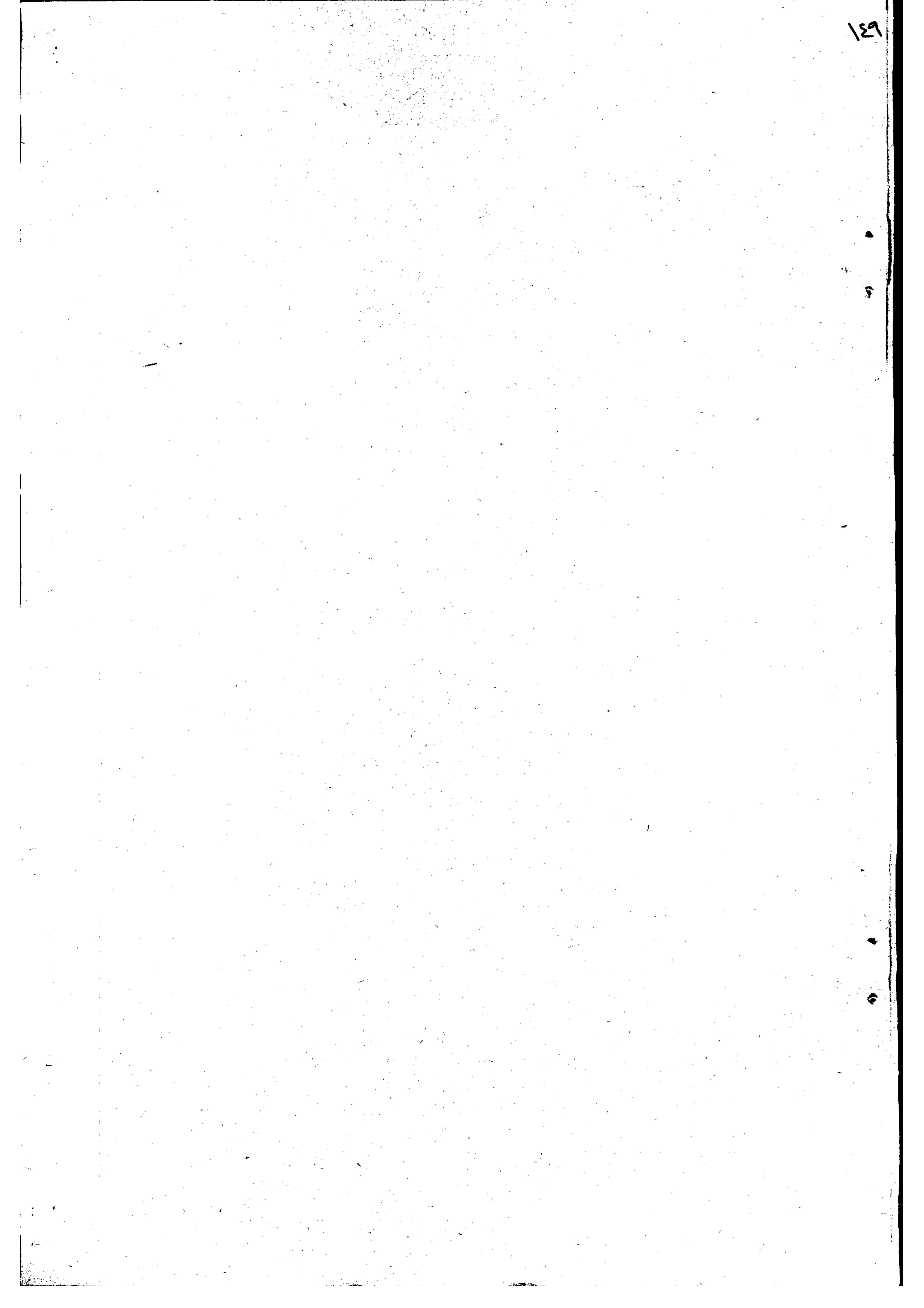
وبناء على فهم ابن طباطبا لماهية الشعر، راح يؤسس وظيفة الشعر على مستوى الفرد والجماعة، فى إطار من علاقة الشاعر بجماعته وما تفرضه تلك العلاقة من الالتزام بماضى تلك الجماعة ومثلها الجمالية والأخلاقية، ولموقف ابن طباطبا من الماضى حيث النقاء والأولية، فإنه ألزم الشاعر به استلهاما وتصويرا. ومن ناحية أخرى، رأى ابن طباطبا أن الشعر يثير المتلقى بما يقدم إليه من المعرفة تلك التى حددها بالمعرفة التراثية التى تستبطن الماضى وتحاول أن تتفهم الحاضر. وعلى هذا فإن القصيدة فى نظر ابن طباطبا قد تحولت إلى موضوع للتأمل العقلى الخالص. كما رأى أن الشعر بما يقدمه من معرفة ذو أثر أخلاقى مرتبط بالأثر الجمالى الذى يستشعره المتلقى وأثره فى وحدة الجماعة . ولقد أسس ابن طباطبا هذا الأثر الجمالى

على أساس من فكره الجمالي الخالص عندما حلل طبيعة الشئ الجميل وعلاقته بالفهم ودور الحواس في ذلك، وعندما وضع للشئ الجميل درجات ترتبط باكتمال عناصره أو نقصها. كما جعل القصيدة موضوعا جميلا بما يتوافر لها من اعتدال في الوزن واللفظ والمعنى ، ولقد انتهينا في حديثنا عن الوظيفة إلى أن ابن طباطبا لم يلمح أن دور الفن ومهمته تنبع من داخله وراح يربط الفن بمصادر القيمة وما يبثه في الناس من معتقدات، ولأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية. ولأنه مصدر للمعرفة وجعل الإمتاع في مقابل الإفادة.

وبناء على ما أسسه في تصوره للماهية والمهمة، راح ينظر للأداة من نفس المقولات العقلية الثابتة التي حددت موقفه من الفن بشكل عام، ففي إطار من تقديس الماضي الموروث، ومن العلاقة الصارمة بين النشاط الخيالي والعقل حدد طبيعة أداة الشعر وانتهى في تحليلها إلى مستويين: الكلمة، الصورة. وجعل لكل منهما طبيعة ووظيفة ووصل إلى أن دور الكلمة نثريا لايختلف عن دورها في الشعر اختلافا كبيرا إذ هو اختلاف شكلي فقط. ولم يدرك أن هذه الأداة ذات ماهية جمالية وذات جانبين: تركيب ودلالي. وحرم الشاعر من حريته في التعامل مع اللغة لأنه - من قبل - ليس حرا في اختيار مادة قصيدته. وأصبح الصدق والثبات - في نظره - أهم سمتين حددتا طبيعة أداة الشعر على مستوى الكلمة والصورة، ولأنه حرص على استبعاد معظم الجوانب الذاتية من التجربة الفنية وأسس للشعر طبيعة شكلية وجعل جهد الشاعر جهدا صناعيا، فقد أصبحت مهمة أداته محدودة في التوصيل والتزيين بدلا من أن تكون في التشكيل والخلق اللغوي الجديد.

إن ابن طباطبا ، بعد ذلك كله، يبقى له تفرده في أنه أول ناقد نظري فيما نعلم - وهو أسبق من قدامة - وقف بشكل أساسي أمام معطيات الظاهرة الشعرية وأزمة الشعراء المحدثين في عصره وراح يؤصل لها ويجتهد في البحث عن أسانيدها النظرية والعملية في التراث الشعري العربي على سعته وامتداده - كما يبقى له تفرده في قدرته على تقديم آراء وتصورات نظرية مازالت موضع نقاش وجدل حتى الان وفي تماسك هذه الآراء ووحدتها.

المصادر والمراجع



١) ابن رشيق :

العمدة فى صناعة الشعر ونقده ـ تحقيق محيى الدين عبد الحميد ـ مطبعة السعادة ـ القاهرة ـ ١٩٦٣م ـ جـ ١.

٢) ابن سلام:

طبقات فحول الشعراء ـ محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدنى ـ القاهرة ـ ١٩٧٤م ـ جـ١.

٣) ابن طباطبا العلوى :

عيار الشعر ـ تحقيق طه الحاجرى ـ محمد زغلول سلام ـ المكتبة التجارية ـ القاهرة ـ ١٩٥٦م.

٤) أبو حيان التوحيدى :

الإمتاع والمؤانسة ـ تحقيق أحمد أمين ـ أحمد الزين ـ المكتبة المصرية ـ بيروت ١٩٥٣، جـ٢.

٥) أبو هلال العسكرى :

الصناعتين ـ تحقيق على محمد البجاوى ـ محمد أبو الفضل ـ مطبعة الحلبى ـ القاهرة د.ت، جـ٢ .

٦) احسان عباس:

تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ دار القلم ـ بيروت ـ ١٩٧١م ـ فن الشعر ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ د.ت.

٧) أحمد إبراهيم درويش:

الصورة الشعرية فى البلاغة والنقد العربى القديم والمعاصر ـ رسالة ماجستير مخطوطة ـ جامعة القاهرة .

٨) أدونيس : « على أحمد سعيد».

- مقدمة للشعر العربى - دار العودة - بيروت - ١٩٧١م.

- الثابت والمتحول - دار العودة - بيروت - ١٩٧٤، جـ١.

- الثابت والمتحول - دار العودة - بيروت ١٩٧٤ جـ٢.

٩) الجاحظ :

الحيوان - تحقيق عبدالسلام هارون - مطبعة الحلبى - القاهرة - ١٩٦٥ - جـ١.

١٠)

البيان والتبيين - تحقيق عبدالسلام هارون - دار التأليف - القاهرة - ١٩٦٨ - جـ١.

١١) الحاتمى :

الرسالة الموضحة - محمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت - ١٩٦٥م.

١٢) الحسن بن الكاتب:

كمال أدب الغناء - غطاس عبدالملك - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥م.

١٣) الرازى:

الزينة - تحقيق حسين الهمدانى - مطبعة الرسالة - القاهرة - ١٩٥٦.

١٤) الفارابى :

جوامع الشعر ضمن تلخيص أرسطو «فى الشعر» محمد سليم - مطابع الأهرام - القاهرة - ١٩٧١م.

١٥) المبرد :

- البلاغة - تحقيق رمضان عبد التواب - دار مطابع الشعب - القاهرة - د.ت.

- الكامل فى اللغة والأدب - تحقيق لجنة من العلماء - المكتبة التجارية - القاهرة ١٣٥٥هـ.

١٦) المرزبانى:

الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ـ تحقيق على محمد البجاوى ـ مطبعة لجنة البيان العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٥م.

١٧) المرزوقى :

شرح الحماسة ـ تحقيق أحمد أمين ـ عبدالسلام هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٥١م.

١٨) النعمان القاضى:

ـ جدل أبى تمام فى الشعر ـ مقالة مستلة من مجلة كلية الآداب ـ جامعة الرياض١٩٧١م

ـ شعر التفعيلة والتراث ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧٧م.

١٩) تامر سلوم سلوم:

التشكيل اللغوى والجمالى عند عبدالقاهر الجرجانى فى ضوء فاعلية اللغة ونظرية السياق ـ رسالة دكتوراه مخطوطة ـ جامعة القاهرة ١٩٧٨م.

٢٠) جابر عصفور :

ـ الصورة الفنية فى الموروث البلاغى والنقدى ـ دار الثقافة ـ القاهرة ١٩٧٢م.

ـ مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى ـ دار الثقافة ـ القاهرة ١٩٧٨م.

٢١) حامد عبدالقادر:

دراسات فى علم النفس الأدبى ـ لجنة البيان العربى ـ القاهرة ـ ١٩٤٩م.

٢٢) شكرى عياد :

موسيقى الشعر العربى ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ١٩٦٨م.

٢٣) شوقى ضيف:

ـ الفن ومذاهبه فى الشعر العربىَ ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د.ت.

ـ البلاغة تطور وتاريخ ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د.ت.

ـ النقد ـ دار المعارف ـ القاهرة ط٣ ـ ١٩٧٤م ،

٢٤) صلاح فضل :

نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ الانجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٧٨ ـ ط١.

٢٥) طاهر الأخضر الحمرونى:

منهج المرزوقى فى شرح الشعر ـ ماجستير مخطوطة ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٧٣م.

٢٦) طه وادى :

ناجى الموقف والأداة ـ النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٧٦م.

٢٧) عبد الحكيم راضى ـ عبد المنعم تليمة :

النقد العربى ـ مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية ـ نصوص بلاغية ونقدية قديمة وحديثة ـ الجهاز المركزى للكتب الجامعية ـ القاهرة ـ ١٩٧٧م.

٢٨) عبد الحكيم راضى :

فكرة الابتكار فى النقد العربى ـ ماجستير مخطوطه ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٧٢م.

٢٩) عبد المنعم تليمة :

مقدمة فى نظرية الأدب ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٧٣م ـ ط١.

٣٠) عبد المنعم تليمة :

مداخل إلى علم الجمال الأدبى ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٧٨م ـ ط١.

٣١) عثمان أمين:

الجوانية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ـ دار القلم ـ القاهرة ـ ١٩٦٤.

٣٢) عز الدين إسماعيل :

الأسس الجمالية للنقد العربى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة ـ ١٩٧٤م.

٣٣) قاسم محمد الرجا :

نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ـ رسالة دكتوراه مخطوطه ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٧٨م.

٣٤) كمال أبو ديب :

فى البنية الايقاعية للشعر العربى ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٤ـ ط١.

٣٥) لطفى عبد البديع :

ـ التركيب اللغوى للأدب ـ النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٧٠ ـ ط١.

ـ عبقرية العربية ـ النهضة المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٧٦ ـ ط١.

٣٦) محمد زغلول سلام :

تاريخ النقد العربى ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د.ت ـ ط١.

٣٧) محمد زكى العشماوى :

الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث ـ مجلة عالم الفكر ـ الكويت ـ العدد الثانى ـ المجلد التاسع ـ ١٩٧٨م.

٣٨) محمد غنيمى هلال :

النقد الأدبى الحديث ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٧٣م.

٣٩) محمود فهمى حجازى :

اللغة العربية عبر القرون ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة ـ ١٩٦٨م.

٤٠) مصطفى ناصف :

ـ الصورة الأدبية ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٥٨.

ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ منشورات الجامعة الليبية ـ كلية الآداب ـ د.ت.

ـ نظرية المعنى فى النقد العربى ـ دار القلم ـ القاهرة ـ ١٩٦٥.

ـ دراسة الأدب العربى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ د.ت.

ـ مشكلة المعنى فى النقد الحديث ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ د.ت.

المراجع الأجنبية المترجمة:

١) أروين ادمان :

الفنون والإنسان ـ ترجمة مصطفى حبيب ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ د.ت.

٢) أرنست فيشر :

ضرورة الفن ـ ترجمة أسعد حليم ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧١م.

٣) أوستن وارين:

رينيه ويليك ـ نظرية الأدب ـ ترجمة محيى الدين صبحى ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ دمشق ـ ١٩٧٢م.

٤) ت . س اليوت :

مقالات فى النقد الأدبى ـ ترجمة لطيفة الزيات ـ الانجلو المصرية ـ القاهرة ـ د.ت.

٥) جان برتليمى :

بحث فى علم الجمال ترجمة أنور عبدالعزيز ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٧٠م.

٦) ج. م . جويو :

مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ترجمة سامى الدروبى ـ دار الفكر ـ القاهرة ـ د.ت.

٧) سارتـــر :

ما الأدب ـ ترجمة محمد غنيمى هلال ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ د.ت.

٨) روستريفور هاملتون :

الشعر والتأمل ـ ترجمة محمد مصطفى بدوى ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٦٣م.

٩) موريس بورا :

الخيال الرومانسى ـ ترجمة إبراهيم الصيرفى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٧م.

رقم الإيداع ٩٩/٥٧٣٤
الرقم الدولي ٩-٨٦٤٤ - ١٩ - ٩٧٧
الناشر مكتبة الأنجلو المصرية